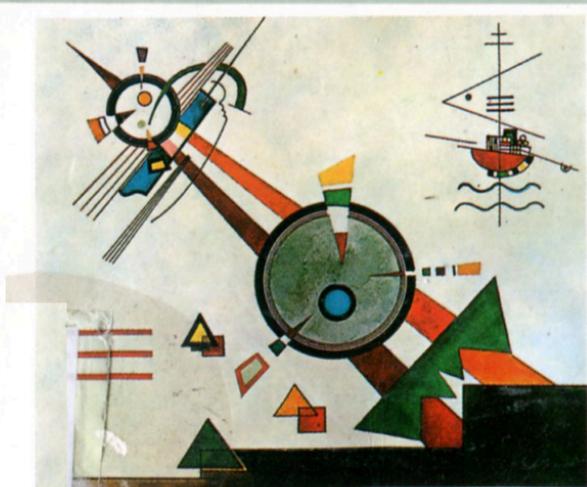


WASSILY KANDINSKY

**PONTO
LINHA
PLANO**

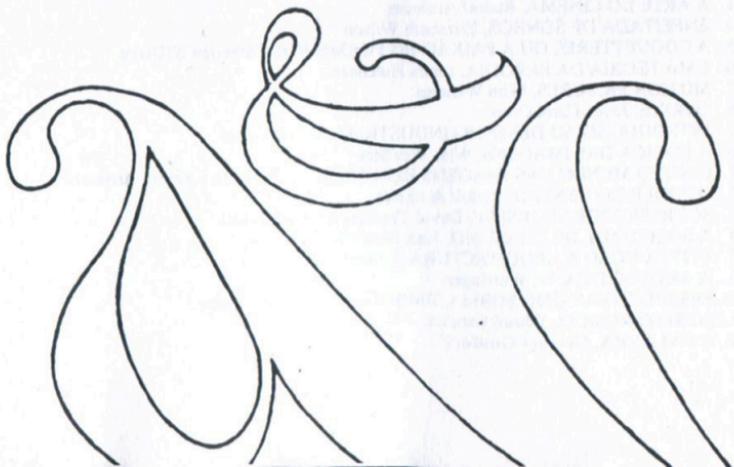
AC

ARTE & COMUNICAÇÃO



edições 70

Arte e Comunicação são conceitos indissociáveis
no planeamento temático desta colecção.
É neste espírito que nela se publicam
obras de elaboração teórica e crítica,
livros sobre História da Arte,
a Pintura e a Arquitectura, a Música e o Cinema,
numa correlação e enquadramento globais
que procuram abordar todos os aspectos
da filosofia da Arte
e das teorias e meios de comunicação.





ARTE & COMUNICAÇÃO

Titulos publicados

1. DESIGN E COMUNICAÇÃO VISUAL, Bruno Munari
2. A REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA, Terence Marner
3. MODOS DE VER, John Berger
4. PROJECTO DE SEMIÓTICA, Emilio Garroni
5. ARTE E TÉCNICA, Lewis Mumford
6. NOVOS RITOS, NOVOS MITOS, Gillo Dorfles
7. HISTÓRIA DA ARTE E MOVIMENTO SOCIAIS, Nicos Hadjinicolaou
8. OS MEIOS AUDIOVISUAIS, Marcello Gincomantonio
9. PARA UMA CRÍTICA DA ECONOMIA POLÍTICA DO SIGNO, Jean Baudrillard
10. A COMUNICAÇÃO SOCIAL, Oliver Burgelin
11. A DIMENSÃO ESTÉTICA, Herbert Mareuse
12. A CÂMARA CLARA, Roland Barthes
13. A DEFINIÇÃO DA ARTE, Umberto Eco
14. TEORIA ESTÉTICA, T. W. Adorno
15. A IMAGEM DA CIDADE, Kevin Lynch
16. DAS COISAS NASCEM COISAS, Bruno Munari
17. CONVITE À MÚSICA, Roland de Candé
18. A EDUCAÇÃO PELA ARTE, Herbert Read
19. DEPOIS DA ARQUITECTURA MODERNA, Paolo Porthoghesi
20. TEORIAS SOBRE A CIDADE, Marcella Delle Donne
21. ARTE E CONHECIMENTO, J. Bronowski
22. A MÚSICA, Roland de Candé
23. A CIDADE E O ARQUITECTO, Leonardo Benevolo
24. HISTÓRIA DA CRÍTICA DE ARTE, Lionello Venturi
25. A IDEIA DE ARQUITECTURA, Renato da Fusco
26. OS MÚSICOS, Roland de Candé
27. EORIAS DO CINEMA, Andrew Tudor
28. O ÚLTIMO CAPÍTULO DA ARQUITECTURA MODERNA, Leonardo Benevolo
29. O PODER DA IMAGEM, René Huyghe
30. ARQUITECTURA MODERNA, Gillo Dorfles
31. SENTIDO E DESTINO DA ARTE I, René Huyghe
32. SENTIDO E DESTINO DA ARTE II, René Huyghe
33. A ARTE ABSTRACTA, Dora Vallier
34. PONTO LINHA PLANO, Wassily Kandinsky
35. O CINEMA ESPECTÁCULO, Eduardo Geadá
36. CURSO DA BAUHAUS, Wassily Kandinsky
37. IMAGEM, VISÃO E IMAGINAÇÃO, Pierre Francastel
38. A VIDA DAS FORMAS, Henri Focillon
39. ELOGIO DA DESARMONIA, Gillo Dorfles
40. A MODA DA MODA, Gillo Dorfles
41. O IMPRESSIONISMO, Pierre Francastel
42. A IDADE NEOBARROCA, Omar Calabrese
43. A ARTE DO CINEMA, Rudolf Arnheim
44. ENFEITADA DE SONHOS, Elizabeth Wilson
45. A COQUETTERIE, OU A PAIXÃO DO PORMENOR, Catherine N'Diaye
46. UMA TEORIA DA PARÓDIA, Linda Hutcheon
47. MOTION PICTURES, Wim Wenders
48. O BOXE, Joyce Carol Oates
49. INTRODUÇÃO AO DESENHO INDUSTRIAL, Gillo Dorfles
50. A LÓGICA DAS IMAGENS, Wim Wenders
51. O NOVO MUNDO DAS IMAGENS ELECTRÓNICAS, Guido e Teresa Aristarco
52. O PODER DO CENTRO, Rudolf Arnheim
53. SCORSESE POR SCORSESE, David Thompson e Ian Christie
54. A SOCIEDADE DE CONSUMO, Jean Baudrillard
55. INTRODUÇÃO À ARQUITECTURA, Leonardo Benevolo
56. A ARTE GÓTICA, W. Worringer
57. PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBÓLICA, Erwin Panofsky
58. DO BELO MUSICAL, Eduard Hanslick
59. A PALAVRA, Georges Gusdorf

PONTO
LINHA
PLANO

WASSILY KANDINSKY

**PONTO
LINHA
PLANO**

CONTRIBUIÇÃO PARA A ANÁLISE
DOS ELEMENTOS PICTURAIS

Título original: *Point, Ligne, Plan*

© Éditions Denoel, 1970

Tradução de José Eduardo Rodil

Capa de Edições 70

Todos os direitos reservados para língua portuguesa
por Edições 70, Lda.

Depósito legal n.º 96837/96

ISBN: 972-44-0566-4

EDIÇÕES 70, Lda.
Rua Luciano Cordeiro, 123-2.º Esq. - 1000 Lisboa
Telefs.: 315 87 52 / 315 87 53
Fax: 315 84 29

Esta obra está protegida pela Lei. Não pode ser reproduzida
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.
Qualquer transgressão à Lei dos Direitos de Autor será passível
de procedimento judicial.

edições 70

APRESENTAÇÃO

KANDINSKY EM BUSCA DE UM MÉTODO

Ponto-Linha-Plano foi publicado em 1926 pela editora Albert Langen em Munique, com o arranjo gráfico de Herbert Bayer.

Era o nono volume da colecção dos Bauhaus Bücher dirigida por Walter Gropius e Lászlo Moholy-Nagy.

Uma segunda edição surgiu em 1928. O título original era Punkt und Linie zu Fläche o que significa literalmente "(do) ponto e (da) linha em relação (com o) plano" ⁽¹⁾.

Kandinsky explica-nos que se trata de uma continuação orgânica do livro Do Espiritual na Arte. É a obra teórica capital do período da Bauhaus. Kandinsky vai completar 60 anos e quer continuar o seu esforço teórico.

O grande passo em frente da pintura e a ignorância em que nos encontramos acerca do seu futuro, exigem a constituição de uma verdadeira ciência da arte, já evocada no Espiritual.

O objectivo último desta ciência será a grande síntese que ultrapassará os próprios limites da arte, permitindo ao artista dominar a sua criação por intermédio da sua ciência "aplicada"; é claro que é necessário proceder, antes de mais, no que diz respeito à pintura, a uma análise sistemática dos seus elementos. Ponto-Linha-Plano é, como indica o subtítulo, uma contribuição para essa análise mas é ao mesmo tempo, e sobretudo, um esforço para definir um método aplicado à

⁽¹⁾ Se admitirmos, como sugere Jean Leppien (que foi aluno de Kandinski) que "zu" seja "zur" (zu der).

longa série de pesquisas aprofundadas que será necessária para estabelecer os fundamentos desta nova ciência da arte.

O princípio orientador deste método reside na necessidade de se examinarem os elementos não a partir do exterior mas procurando o contacto directo com a sua "pulsção interior", porque todos os elementos possuem uma ressonância interior que lhes é própria e que se nos manifesta em função de certos princípios. São esses princípios da ressonância que importa descobrir.

O estudo, para Kandinsky, deve começar pelos elementos mais simples que são também os elementos necessários sem os quais nenhuma pintura é possível.

Do Espiritual na Arte foi uma tentativa para analisar os elementos-cor. Ponto-Linha-Plano é dedicado à análise de dois elementos fundamentais da forma: o ponto, elemento a partir do qual decorrem todas as outras formas, e a linha.

O método aqui proposto consiste no estudo desses dois elementos primeiro em abstracto, sem suporte material, depois em relação com uma superfície material, ou seja, com o plano.

O ponto é, portanto, examinado primeiro enquanto elemento abstracto, geométrico, não materializado. Como tal, representa "a união última do silêncio e da palavra".

É em seguida, analisado no seu contexto habitual, não artístico. Verificamos então, que sendo o ponto utilizado como signo de uma ressonância exterior na escrita, a sua aplicação prática oculta a sua ressonância própria.

Para libertar esta ressonância interior é necessário, por consequência, "isolá-lo do círculo restrito da sua acção habitual". Então, ele começará a viver como um ser autónomo e entrará no mundo da pintura.

Kandinsky passa em seguida ao estudo das manifestações materiais deste ponto libertado, do seu nascimento (fecundação da superfície material pelo utensílio), à sua combinação com o plano, estado elementar da composição pictural: "um ponto no centro de um plano é a imagem primeira de toda a expressão pictural".

Podemos, então, observar as suas ressonâncias fundamentais que consistem na sua tensão concêntrica, na sua estabili-

dade (não tem qualquer tendência para o movimento) e na sua tendência para se "incrustar na superfície".

Mas estas "ressonâncias fundamentais" podem ser modificadas pelas tendências secundárias inerentes à materialização; são as ressonâncias da sua dimensão, da sua forma ou do seu lugar no plano. Estas tendências secundárias fazem variar a ressonância fundamental mas não a modificam profundamente.

Assim definido, o ponto pode fazer nascer efeitos artísticos que aumentarão geométricamente de intensidade à medida que se lhe juntam outros elementos: construção excêntrica, repetição, ritmos.

Por último, o estudo das manifestações materiais do ponto na natureza e nas outras artes tais como a arquitectura, a dança, a música e as artes gráficas, levam-nos à conclusão de que as características do ponto são as mesmas apesar de as diferenças entre os meios de materialização implicarem sempre modificações secundárias nas ressonâncias.

A linha é examinada da mesma forma. Antes de mais, em abstracto enquanto elemento geométrico, depois em relação com a superfície material.

De onde nasce ela? "Uma força exterior pode forçar o ponto numa direcção destruindo a sua tensão concêntrica, fazendo dele um ser novo, submetido a novas leis: a linha". Na verdade, a linha é um elemento secundário pois é resultante do ponto.

A linha tem como característica essencial a intervenção de uma ou de várias forças exteriores que permitem a passagem do estático ao dinâmico. Existem nela, por isso, uma tensão (força virtual) e uma direcção (força em acto).

Distinguir-se-ão as linhas criadas pela intervenção de uma força: linhas rectas cuja direcção engendra ressonâncias específicas: horizontais frias, verticais quentes, diagonais quentes frias, e por fim oblíquas, desvios da diagonal que apresentam a mesma ressonância com uma tendência mais marcada em relação ao frio e ao calor conforme tendam para a horizontal ou para a vertical.

Quanto às linhas engendradas pela intervenção de duas forças, podem ser curvas, se as duas forças intervêm simultaneamente ou podem ser quebradas alternadamente.

Em relação ao plano, estas linhas vão desenvolver ressonâncias diferentes.

A linha recta estabelece, com o plano, ligações geralmente bastante frouxas. A ressonância mais forte — e neste ponto Kandinsky está de acordo com Mondrian — é a de uma horizontal e de uma vertical sobre o plano. “Uma horizontal e uma vertical dividem um plano quadrado em quatro partes iguais e constituem a imagem primeira da composição — expressão linear”. Trata-se, pois, da harmonia linear de base, tal como o ponto no centro de um plano é a imagem primeira da expressão pictural.

Mas no caso da conjugação horizontal-vertical, a ressonância é multiplicada tal como os elementos são aumentados (Kandinsky conta doze ressonâncias às quais é preciso adicionar as acções recíprocas dos elementos simples no interior da composição).

A característica geral das ressonâncias das linhas rectas é a sua pertença ao domínio lírico (expressão única). Neste aspecto, opõem-se às ressonâncias das linhas curvas ou quebradas que são dramáticas (expressão de um conflito) (2)

A linha quebrada tem uma relação muito mais estreita com o plano que a linha recta. A sua ressonância está ligada à das linhas rectas que a compõem, à natureza do ângulo que elas formam (agudo, obtuso, recto ou ângulo livre) e às suas relações com o plano. Conjunto de pelo menos três rectas, a linha quebrada pode engendrar uma figura geométrica. É penetrante, jovem, reflectida.

A linha curva nasce de duas forças simultâneas em que uma é dominante. Ao contrário da linha quebrada, que obtém algumas das suas ressonâncias da recta, a linha curva opõe-se fundamentalmente a esta: a recta necessita de três forças para dar origem a uma superfície enquanto “a curva trás consigo a substância do plano mais efémero e, ao mesmo tempo, mais sólido, o círculo”.

(2) Kandinsky, que não dá qualquer explicação acerca do “lírico”, explica assim o “dramático”: “o drama supõe deslocação e choque, logo, a intervenção de, pelo menos, duas forças”.

Três pares de elementos antinómicos são assim definidos: em linha recta e curva; em cor — amarelo e azul; em plano: triângulo (activo) e círculo (passivo).

Kandinsky verifica, em seguida, a exemplo do caso do ponto, que as ressonâncias fundamentais são modificadas por ressonâncias secundárias posteriores à materialização (forma pictural). Assim, o aumento da espessura de uma linha pode dar origem a uma superfície. O limite entre linha e superfície define-se, então, intuitivamente e pode criar uma ressonância diferente.

Quanto aos efeitos eles são múltiplos, muito mais numerosos, é claro, que os do ponto. São resultantes de combinações de impulsos activos e passivos, de ressonâncias dadas pela direcção e de ressonâncias secundárias. A repetição das linhas com intervalos introduz o ritmo; o seu lugar no plano e as suas interacções multiplicam as ressonâncias até ao infinito.

Porém, como para o ponto, é preciso estabelecer um paralelismo com as outras artes: declamação, música, arquitectura, dança, artes gráficas. Na arquitectura existe a predominância das linhas horizontais e verticais. O paralelismo com a música revela-se o mais enriquecedor, permitindo definir a importância das noções de tempo e de espaço nas duas artes.

O plano original é a superfície material chamada a suportar a obra. É neutro pois participa do plano geral mas possui também uma ressonância própria devido às linhas que o delimitam: duas verticais e duas horizontais; a sua ressonância é, pois, o equilíbrio, combinação de calma quente com calma fria, da qual se destaca uma impressão de objectividade e de serenidade. É óbvio que as dimensões podem modificar esta ressonância.

Uma outra característica essencial do plano original é a força de resistência dos lados cuja intensidade aumenta de cima, à esquerda, para baixo, à direita. Esta força de resistência dá uma ressonância particular aos elementos que nele são dispostos segundo a sua posição em relação aos lados.

As tensões partem do centro que é neutro. Seguem a direcção das diagonais indo para os lados contra os quais se chocam por vezes. As quatro partes do quadro encontram-se,

assim, em oposição umas às outras em função da intensidade do choque entre as tensões e os limites. A oposição mais forte encontra-se entre a zona de cima à esquerda, onde a tensão se depara com uma resistência mínima e a zona de baixo à direita onde se depara com uma resistência muito forte⁽³⁾.

Existe, naturalmente, a possibilidade de ressonâncias múltiplas se mudarmos a direcção de certas tensões ou se as fizermos partir de um ponto excêntrico.

Ressonâncias secundárias podem igualmente ser reforçadas pela escolha do formato (que muda a direcção das diagonais) ou a forma dada pelos limites (curva, oblíqua, espessa, fina, etc...).

Esta análise dos elementos fundamentais da forma conduz à formulação de vários princípios que vão orientar o artista na "ciência aplicada" e contribuir para a "síntese":

A adição de elementos multiplica as ressonâncias e pode mesmo arrastar uma ressonância geral diferente da que poderíamos esperar: no limite, uma soma de ressonâncias frias poderá originar uma impressão de calor.

Existem oposições originais entre os elementos seja pelas cores, seja pelas linhas, planos, etc., que correspondem a impulsos activos ou passivos, a ressonâncias líricas ou dramáticas. Cores e formas estão, além disso, em estreito paralelismo na análise das ressonâncias, o que leva Kandinsky a formular uma espécie de teoria da equivalência que voltaremos a encontrar, mais tarde, nos seus ensinamentos na Bauhaus.

Todos os elementos exigem, por outro lado, uma força própria que "introduz a vida no material; esta vida exprime-se em tensões que dão uma expressão interior aos elementos" (para o ponto, tensão interior e concêntrica, para a linha, tensão e direcção, expressão lírica ou dramática).

Por fim, o último princípio formulado graças a este método analítico: a equivalência das ressonâncias entre uma arte e outra sobre a qual está fundada toda a síntese das artes.

(3) Sem o formular, Kandinsky trata aqui o plano original como se fosse uma folha escrita cuja dinâmica se desenrola de cima à esquerda, ponto de nascimento da escrita e da leitura, para baixo à direita, ponto terminal e paragem formal absoluta.

Esta síntese deverá obedecer a uma "organização precisa e lógica das forças vivas". Será preciso, portanto, encontrar uma fórmula numérica que traduza as forças e as suas proporções.

As ressonâncias opostas ou combinadas nesta organização terão um carácter único originado pela "necessidade interior" ou princípio de entrada em contacto eficaz com a alma humana.

O método assim exposto permite chegar a um sistema coerente. Infelizmente, nem tudo é assim tão claro em Ponto-Linha-Plano. O texto do livro é obstruído por parêntesis que parecem inibir a aplicação do método, mas que nos são preciosos para seguir o percurso do pensamento. Por outro lado, Kandinsky depara-se com limitações e perigos de que está consciente e que atribui ao estado embrionário da ciência da arte.

As limitações devem-se ao método analítico: o estudo dos elementos da forma não pode fazer-se em abstracto tratando-se de um estudo dos meios da pintura, ou seja, dos elementos materiais. Ora, a materialização instaura necessariamente a relatividade dos princípios estabelecidos pela pesquisa. O material utilizado, a tela de fundo, a dimensão dos elementos criados, o procedimento utilizado pela criação, são outros tantos factores que determinam ínfimas variações de uma importância extrema para a ressonância.

É a razão para numerosos parêntesis nos quais Kandinsky nos lembra que ficamos no domínio da intuição, que o limite entre este ou aquele efeito é impossível de discernir racionalmente e que as tendências gerais que ele destaca podem ser obscurecidas ou desviadas por uma intervenção exterior ao elemento propriamente dito.

Kandinsky depara-se com a quase impossibilidade de isolar os elementos do seu contexto artístico. Muitas vezes a ressonância interior das linhas isoladas só pode ser descoberta pela sua ressonância numa composição. Se queremos estabelecer uma nomenclatura completa das possibilidades de expressão dos elementos, somos obrigados a invadir o domínio da composição onde as ressonâncias se tornam múltiplas e muito mais ricas, embora para tal seja necessário sair do âmbito de análise.

Por fim, como sempre acontece na exploração de um domínio novo, põe-se uma questão semântica muito delicada sublinhada pela nota de Jean e Suzanne Leppien, tradutores do livro: várias vezes Kandinsky verifica que é indispensável, para além de um dicionário das formas, criar um novo dicionário estético. Com efeito, é constantemente obrigado a empregar palavras já existentes cujo sentido é demasiado vago, o que o incomoda consideravelmente ao ponto de sentir a necessidade, após as ter utilizado diversas vezes, de estabelecer uma definição pessoal ou de recorrer a diversos procedimentos para distinguir os diferentes sentidos da mesma palavra. Assim, a noção de elemento está dividida em dois: "elemento" designa o elemento formal e também o elemento provido de uma ressonância. O mesmo acontece com as noções de força, tensão, direcção. Por outro lado, para traduzir as características de um elemento, Kandinsky ressentia-se, por vezes, de ter de recorrer a equivalências que explicitam muito mal o seu pensamento, (o agudo é "penetrante, jovem, irreflectido", a curva é "madura, e consciente".)

O cerne do problema está no facto de o método analítico ser perigoso. Apresenta essencialmente dois perigos — Kandinsky está, aliás, consciente do primeiro: a análise sistemática corre o risco de desembocar numa dissecação da arte que só poderá conduzir à sua morte. A única maneira de evitar essa dissecação fria é fazer a análise "do interior" sem, no entanto, isolar a arte do seu contexto material fora do qual não é nada. Encontrar o caminho das ressonâncias é o objectivo da nova ciência da arte viva e o mesmo se passará com a organização prática dos elementos.

Daqui nascem as advertências constantes acerca da importância das ressonâncias interiores próprias dos elementos, e, para utilização desses elementos, o imperativo de se voltar sempre ao valor espiritual, de só os utilizar sob os ditames da necessidade interior.

O segundo perigo está na escolha de um método descritivo (que corre o risco de tanto mais que o exame deve ser feito do interior) de conduzir mais à descrição de si próprio que à dos elementos examinados. Assim, as ressonâncias dos elementos apenas podem ser aquelas que Kandinsky sente e a força

que lhes dá vida ante os seus olhos não dá necessariamente a mesma vida, ou talvez não tenha vida absolutamente nenhuma, ante os olhos de qualquer outro. Poderá, por isso, parecer quimérico esperar, um dia, medi-las.

O mesmo se passa com as equivalências feitas com as outras artes que são necessariamente tributárias daquilo que Kandinsky conhece ou daquilo de que gosta nessas artes (primado da horizontalidade ou da verticalidade em arquitectura, por exemplo).

Todavia, seria subestimar a cultura filosófica de Kandinsky ignorar aqui um postulado fundamental de toda a reflexão sobre a arte desde Kant: o julgamento de gosto é universal, mas essa universalidade é fundada numa essência individual, subjectiva — o sentido que é o próprio contacto do homem com a forma⁽⁴⁾.

Para Kandinsky a universalização dessa ressonância, que se dedica obstinadamente a perseguir nele próprio, surge como um esforço evidente, tão evidente que não pensa em formulá-lo.

Os outros parêntesis de Kandinsky dizem respeito às ideias que possui: ideias sobre os problemas ligados às polémicas do tempo (importância das artes gráficas ou do papel da linha na pintura, por exemplo) e também a reafirmação constante dos objectivos que persegue, imediatos ou longínquos e a pesquisa dos meios que permitirão atingi-los.

Insiste igualmente na ligação estreita entre as "ciências experimentais" e a verdadeira ciência da arte: parece-lhe necessário estabelecer fórmulas numéricas que traduzam a universalidade e a constância dos efeitos, fazer pesquisas em laboratório, colaborar com outros especialistas, trabalhar em equipa e, sobretudo, criar uma pesquisa internacional. Em seguida, será necessário passar das fórmulas de proporções numéricas simples para as de proporções numéricas mais complexas.

Todos estes parêntesis e todas estas preocupações têm a marca de um pensamento que se busca. Kandinsky sabe da importância do seu esforço e do objectivo a que se propõe: o

(4) Kant, Crítica da Faculdade de Julgar.

estabelecimento, através da ciência da arte, de uma nova arte e, sobretudo, de uma nova ciência universal que ultrapasse a arte e que permita reencontrar as grandes leis que são comuns aos domínios da arte e da natureza e que expressem a unidade do homem e do mundo onde habita.

Philippe Sers

NOTA DOS TRADUTORES DA EDIÇÃO FRANCESA

Na época em que Kandinsky escreveu este livro, ele próprio deplorava — como tantas vezes se nota nas páginas que se vão seguir — não dispôr de uma sintaxe, de um dicionário ou de uma terminologia precisa para falar de estética.

Esta noção ou aquela eram demasiado novas no contexto da arte e seria necessário encontrar, para elas surgirem, palavras novas, inéditas, ainda não carregadas de um sentido convencional.

Foi por isso que hesitámos muitas vezes em designar através de uma palavra nova ou não habitual alguns pensamentos novos ou não habituais para a época.

Quando, após muitas hesitações, fizemos a tradução do livro de Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, encontramos-nos perante um dilema onde nenhum compromisso era aceitável — escrever em “bom francês”, agradável à leitura e fácil de assimilar, correndo o risco de deformar o estilo e o pensamento de Kandinsky ao querer reformulá-los, ou ficar o mais próximo possível do texto original, deixando ficar os neologismos, as repetições e as metáforas que podem chocar um ouvido para o qual a beleza da linguagem deve prevalecer sobre a espontaneidade do texto ou mesmo da ideia.

Uma comparação que sensibiliza ou mesmo uma ideia que choca, uma repetição que à primeira vista pode parecer fastidiosa — mas ao serviço do pensamento e apta a exprimir e a transmitir a ideia, parecem-nos mais próximas da linguagem falada por Kandinsky tal como tivemos a sorte de ouvir na Bauhaus aquando do seu seminário teórico ou quando na sua

aula de pintura analisava as nossas obras ou discutia conosco com o único desejo de ser compreensível e entendido, da maneira extremamente metafórica que lhe era peculiar, maneira essa que encontramos ao longo das páginas que fomos levados a traduzir.

Suzanne e Jean Leppien

PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO

É talvez com algum interesse que faço notar que as ideias expostas neste pequeno livro constituem o desenvolvimento orgânico do meu livro Do Espiritual na Arte. É preciso que prossiga na direcção em que me comprometi.

No início da Grande Guerra passei três meses em Goldach, junto ao lago de Constança, consagrando esse tempo quase exclusivamente à sistematização das minhas ideias teóricas, muitas vezes ainda vagas, com as minhas experiências práticas. Disso resultou uma documentação teórica assaz importante.

Durante quase dez anos não lhe toquei e só recentemente se ofereceu a possibilidade de dela me ocupar de novo. Este livro é um apanhado desses trabalhos.

Os problemas de uma muito recente ciência da arte colocadas deliberadamente de uma maneira sucinta ultrapassam, numa evolução conseqüente, os limites da pintura e finalmente da própria arte. Aqui tento expor somente algumas referências — método analítico, tendo em conta os valores sintéticos.

Weimar 1923

Dessau 1926

Kandinsky

PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

Desde 1914, o ritmo da nossa época parece tornar-se cada vez mais rápido. As tensões internas aceleram esse ritmo em todos os domínios que conhecemos. Um só ano corresponde a, pelo menos, dez anos de um período “calmo”, “normal”.

O ano que decorreu desde a primeira edição deste livro poderia contar por dez. O desenvolvimento, tanto analítico como sintético, interveniente na teoria assim como na prática — desenvolvimento que afectou não só a pintura mas também as outras artes ao mesmo tempo que as ciências “positivas” e “humanas” — confirma a exactidão do princípio que serviu de base à presente obra.

Para já, não existe senão uma maneira de o desenvolver: multiplicar os casos particulares ou os exemplos, o que provocaria o alongar do texto. Por razões práticas a isso renunciei.

Decidi, portanto, reeditar a primeira edição sem alterações.

Dessau

Janeiro de 1928

Kandinsky

INTRODUÇÃO

Todos os fenómenos podem ser vividos de duas formas. Essas duas formas não estão arbitrariamente ligadas aos fenómenos — decorrem da natureza dos fenómenos, de duas das suas propriedades:

Exterior — Interior.

Se observamos a rua através da janela, os seus ruídos são atenuados, os seus movimentos são fantasmáticos e a própria rua, por causa do vidro transparente mas duro e rígido, parece um ser isolado palpitando num “para lá de”.

Mas eis que abrimos a porta: saímos do isolamento, participamos desse ser, aí nos tornamos agentes e vivemos a sua pulsação através de todos os nossos sentidos. A alternância contínua do timbre e da cadência dos sons envolve-nos, os sons sobem em turbilhão e, subitamente, desvanecem-se. Do mesmo modo, os movimentos envolvem-nos — o jogo de linhas e de traços verticais e horizontais, inclinados pelo movimento para diversas direcções, jogo de manchas coloridas que se aglomeram e se dispersam, com uma ressonância por vezes aguda, outras vezes grave.

A obra de arte reflecte-se na superfície da consciência. Ela encontra-se “para lá de” e, quando a excitação cessa, desaparece da superfície sem deixar rasto. Existe aí também como que um vidro transparente mas duro e rígido que impede todo o contacto directo e íntimo. Ainda aí temos possibilidade de penetrar na obra, de nos tornarmos activos e de viver a sua pulsação através de todos os nossos sentidos.

Para além do seu valor científico, que depende de um exame preciso dos elementos particulares da arte, a análise

dos seus elementos constitui uma ponte em direcção à vida interior da obra.

A opinião sustentada ainda hoje de que “dissecar” a arte seria fatal e que essa autópsia levaria inevitavelmente à morte dela, resulta da ignorante depreciação dos elementos postos a nu e das suas forças primárias.

Quanto aos exames analíticos, a pintura ocupa, facto assinalável, um lugar à parte entre as artes, a arquitectura, por exemplo, ligada, devido à sua natureza, a objectos práticos, dependeria, antes de mais, de alguns conhecimentos científicos. A música, que não tem objectivos práticos (excepto a música de marcha ou de dança) e que até hoje apenas permitiu a existência de obras abstractas, possui desde há muito a sua teoria, uma ciência talvez um pouco parcial mas em desenvolvimento constante. Assim, estas duas artes, nos antípodas uma da outra, possuem uma base científica sem que nela se formalizem.

Se as outras ficaram, neste plano, mais ou menos em atraso, o grau das suas diferenças existe em função do grau de desenvolvimento de cada uma destas artes.

Particularmente a pintura que, com efeito, no decurso dos últimos decénios deu um salto miraculoso, mas que só recentemente se libertou do seu objectivo “prático” e da escravidão das suas aplicações, acaba de atingir um nível que exige um exame dos seus meios picturais em vista do fim pictural. Neste sentido, não podemos passar ao grau seguinte sem que este exame seja feito — e isto é tão verdadeiro para o artista como para o “público”.

Podemos considerar como certeza que a pintura nem sempre esteve tão ao abandono, sob esta perspectiva, como hoje e que alguns conhecimentos teóricos existiam e isto não só no que diz respeito às questões puramente técnicas como também a um certo tratado de composição que podia ser ensinado — e foi-o — aos principiantes e se alguns conhecimentos, particularmente os elementos picturais, a sua essência e o seu emprego pelo artista, que eram coisas conhecidas (1).

(1) Por exemplo, o emprego na composição de três planos originários como base da construção do quadro. Ainda recentemente, academias de arte baseavam-se em algumas destas noções; talvez hoje ainda o mesmo se verifique.

Exceptuando as receitas puramente técnicas (fundo, meios, etc.) encontradas em grande número há vinte anos apenas (2), e que tiveram a sua importância no desenvolvimento da fabricação dos corantes, particularmente na Alemanha, nada foi salvaguardado dos conhecimentos anteriores de uma ciência da arte, talvez muito desenvolvida. É um facto curioso que os Impressionistas na sua luta contra as concepções “académicas” tenham destruído os últimos vestígios de uma teoria da pintura; mas, apesar da sua tese de que a natureza seria a única teoria para a arte, elas lançaram no mesmo momento, embora inconscientemente, as bases de uma ciência da arte (3).

Uma das tarefas principais desta recente ciência da arte deveria ser, por um lado, a análise aprofundada do conjunto da história da arte respeitante aos elementos, a construção e a composição nas diversas épocas e nos diferentes povos e, por outro, a verificação do progresso no domínio de três problemas: o caminho, a cadência e a necessidade de enriquecimentos e de desenvolvimento que, na história da arte, se efectuam provavelmente por saltos segundo uma linha determinada, talvez sinuosa. A primeira parte desta tarefa — a análise — está próxima da das ciências “exactas”, a segunda — a natureza do desenvolvimento — assemelha-se aos problemas filológicos. É aqui que se encontra o ponto nevrálgico das leis de toda a evolução da humanidade.

Assinalamos, de passagem, que a redescoberta desses conhecimentos perdidos, datando as épocas passadas, apenas se faz a troco de um grande esforço o que deveria eliminar definitivamente o medo do “desmembramento” da arte. Porque se os ensinamentos “mortos” estão tão profundamente escondidos nas obras vivas que só com grande sacrifício podem ser trazidos à luz do dia, os seus efeitos “nocivos” não são mais do que medo do “não-saber”.

(2) Assim, temos, por exemplo, a obra tão preciosa de Ernst Berger, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, 5 fasc., Georg D. W. Callwey, Munique. Desde então, surgiu uma abundante literatura sobre este assunto. Ultimamente foi editada a obra importante do Professor Dr. Alexander Eibner, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmaleier vom Altertum bis zur Neuzeit*, Verlag B. Heller, Munique.

(3) Imediatamente foi editado o livro de P. Signac: *De Delacroix ao Neo-Impressionismo*.

As pesquisas que devem servir de base à nova ciência — a ciência da arte — têm dois fins e decorrem de dois imperativos:

1. do simples desejo de saber espontaneamente saído de uma necessidade de conhecer sem qualquer objectivo prático surge a ciência “pura” e
2. da necessidade de um equilíbrio das forças criativas, classificadas esquematicamente em duas componentes, intuição e cálculo, surge a ciência aplicada.

Como estamos nos primórdios destas pesquisas que nos parecem ainda um labirinto que se perde por todos os lados na bruma e como somos incapazes de conceber a sua evolução futura, devemos levar a cabo estas pesquisas de um modo sistemático, o que requer um esquema claro.

O primeiro problema que se impõe é, naturalmente, o dos *elementos da arte* que são o material das obras e que devem ter natureza diferente para cada forma de arte.

Devemos, antes de mais, distinguir dos outros elementos, os *elementos de base*, ou seja, aqueles sem os quais nenhuma obra pode nascer neste ou naquele domínio da arte.

Os outros elementos devem ser designados *elementos secundários*.

Nos dois casos as cambiantes impõem-se.

Neste livro, trataremos de dois elementos de base que constituem o ponto de partida de toda a obra pictural sem os quais esse ponto de partida seria impossível, apresentando já, ao mesmo tempo, um material completo para esse domínio autónomo da arte: o desenho.

Devemos, portanto, começar aqui pelo elemento original da pintura: o ponto.

A ambição de toda a pesquisa é:

1. o exame minucioso de cada fenómeno isolado,
2. o efeito recíproco dos fenómenos — síntese,
3. a conclusão geral decorrente das duas partes precedentes.

O nosso objectivo neste livro só diz respeito às duas primeiras partes. Para a terceira, a documentação seria insuficiente e, por outro lado, é necessário evitar conclusões prematuras.

O exame deveria ser feito de uma maneira precisa, minuciosa e exacta. Este caminho “fastidioso” deveria fazer-se passo a passo — a mínima mudança de carácter, de propriedades e de efeitos de cada elemento não deveria escapar ao olhar atento. Isto só se consegue à custa de uma análise microscópica tal, que a ciência da arte nos possa conduzir em direcção a uma vasta síntese que, ultrapassando os limites da arte, atingirá os domínios da “Unidade”, do “Humano” e do “Divino”.

Eis o nosso objectivo perceptível mas ainda longínquo.

Quanto à minha tarefa, não é somente a força que me falta como também o lugar para garantir, pelo menos, a exactidão inicial. O objectivo deste pequeno livro está na demonstração, de uma maneira geral, dos princípios dos elementos “gráficos” de base e isto:

1. em abstracto, ou seja, isolados da envolvente real da forma material, da superfície material, e
2. na superfície material — o efeito das características dessa superfície.

Mas isso só poderá fazer-se aqui no âmbito de uma pesquisa pouco aprofundada — a tentativa de encontrar um método normal para as pesquisas da ciência da arte de as controlar na prática.

PONTO

O ponto geométrico é um ser invisível. Deve, portanto, ser definido como imaterial. Do ponto de vista material, o ponto compara-se ao Zero.

Mas este zero esconde diferentes propriedades “humanas”. Segundo a nossa concepção, este zero — o ponto geométrico — evoca o laconismo absoluto, ou seja, a maior retenção mas, no entanto, fala.

Assim, o ponto geométrico é, segundo a nossa concepção, a última e única *união do silêncio e da palavra*.

Eis por que o ponto geométrico encontrou a sua forma material em primeiro lugar na escrita — ele pertence à linguagem e significa o silêncio.

Na fluidez da linguagem, o ponto é o símbolo da interrupção, o Não-ser (elemento negativo) e, ao mesmo tempo, é a ponte entre um Ser e outro (elemento positivo). Na escrita, é essa a sua *significação interior*.

Exteriormente, não é mais do que um signo na sua aplicação prática, trazendo em si o elemento “utilitário” que aprendemos em crianças. O signo torna-se um hábito, encobrindo o som profundo do símbolo.

O interior está murado pelo exterior.

O ponto faz parte do domínio dos hábitos ancorados em nós com a sua ressonância tradicional que é muda.

A ressonância do silêncio, habitualmente associada ao ponto, é tão forte que as outras propriedades se encontram abafadas.

Todos os fenómenos habituais e tradicionais perdem a sua expressão pelo seu emprego restrito.

Não ouvimos mais a sua voz e somos rodeados pelo silêncio. Somos mortalmente subjugados pelo “utilitário-útil”.

Por vezes, um impulso excepcional pode arrancar-nos dessa letargia e devolver-nos uma sensibilidade viva. Porém, muitas vezes, até o impulso mais forte não pode rivalizar com esse estado de letargia. Os choques *exteriores* (doenças, infelicidades, desgostos, guerras, revoluções) arrancam-nos à força, por mais ou menos tempo, do círculo de hábitos tradicionais, mas são sentidos, em geral, como uma “injustiça” mais ou menos grave. Então, o desejo predominante de encontrar o mais rapidamente possível o estado perdido dos hábitos tradicionais impõe-se sobre todos os outros sentimentos.

Os impulsos vindos do *interior* pertencem a uma outra natureza — são criados pelo próprio homem e, por isso, encontram nele o terreno apropriado. Deles não resulta nunca a atitude de observar a “rua” através da “janela” dura, rígida e, contudo, frágil, mas antes a capacidade de se encontrar-na-rua. Olhos abertos e ouvidos atentos transformam as mínimas sensações em acontecimentos importantes. De todos os lados, afluem as vozes e o mundo canta.

Tal como o explorador que descobre novos países desconhecidos, fazemos descobertas no “quotidiano” e o meio, normalmente mudo, começa a falar-nos numa língua cada vez mais clara. Os signos mortos tornam-se símbolos vivos e o que está morto revive.

Evidentemente que a nova ciência da arte apenas se pode conceber na mudança dos símbolos em signos e se os olhos abertos e os ouvidos atentos encontrarem o caminho que leva o silêncio à palavra. Que aqueles que não são capazes abandonem a arte “teórica” ou “prática”: os seus esforços nunca conduzirão a uma ponte e não farão mais do que alargar o abismo actual entre o homem e a arte. São justamente homens como estes que pretendem colocar um ponto final depois da palavra Arte.

Isolando a pouco e pouco o ponto do círculo restrito da sua acção habitual as suas características interiores, até agora mudas, libertam uma ressonância acrescida. As suas características, tensões interiores — desprendem-se uma a uma, das profundezas do seu ser, irradiando as suas forças. Os seus

efeitos e influências sobrepõem-se aos recalamentos humanos. Em suma, o ponto torna-se um ser vivo.

Entre numerosas possibilidades citemos dois casos-tipo:
1. Desloquemos o ponto da sua posição prática e utilitária para uma posição inútil, portanto, absurda.

Hoje eu vou ao cinema.
Hoje eu vou. Ao cinema
Hoje eu. Vou ao cinema

É evidente que, na segunda frase, a mudança do ponto pode ainda parecer lógica — sublinhar o fim, insistindo na intenção, esclarecendo.

Na terceira frase o absurdo torna-se flagrante mas pode ser explicado como uma gralha tipográfica — o valor interior do ponto surge como um clarão que é imediatamente apagado.
2. Desloquemos o ponto da sua posição utilitária e prática de maneira a que ele se encontre fora do alinhamento da frase.

Hoje eu vou ao cinema



Neste caso, o ponto exige um espaço livre maior para que se afirme a sua ressonância. Contudo, este som continua frágil, modesto e submergido pela vizinhança da frase.

O aumento de espaço livre e das dimensões do ponto diminui a ressonância da escrita e o som do ponto ganha em clareza e em força (fig. 1).



Fig. 1.

Assim se produz um som duplo — escrita-ponto — *fora* da relação práctico-utilitária. É um balanceamento entre dois mundos que não se podem equilibrar nunca. Encontramo-nos diante de uma situação insensata, anárquica — a escrita é perturbada por um elemento estranho com o qual nenhuma relação é possível.

O ponto, arrancado assim à sua posição habitual, toma agora o ímpeto necessário para saltar de um mundo para outro, libertando-se da sua submissão e do prático-utilitário. O ponto começa a viver como um ser *autónomo* e da sua submissão evolui para uma *necessidade interior*. É esse o mundo da pintura.

O ponto é resultante do primeiro encontro do utensílio com a superfície material, com o plano original. Papel, madeira, tela, estuque, metal, etc, podem constituir essa superfície material. Lápis, goiva, pincel, aparo ou cinzel podem constituir o utensílio; por meio deste primeiro choque é fecundado o plano original. >

A noção exterior de ponto em pintura é imprecisa. O ponto geométrico invisível, ao materializar-se deve obedecer a uma certa dimensão, ocupando uma certa superfície num plano de base. Por outras palavras, deve ter os limites — contornos — que o isolem do meio.

Isto é óbvio e parece simples numa primeira abordagem; contudo, apesar desta simplicidade debatemo-nos imediatamente com a falta de precisão que transparece do estado embrionário da actual teoria da arte.

As *dimensões* e as formas do ponto variam e esse facto faz também mudar a ressonância relativa do ponto abstracto.

Exteriormente podemos definir o ponto como a mais pequena forma de base. No entanto, essa definição é imprecisa. É difícil definir os limites da noção “a mais pequena forma” — o ponto pode aumentar de tamanho, tornar-se superfície e preencher imperceptivelmente toda a superfície de base — onde estaria, então, o limite entre o ponto e a superfície?

Devemos ter em conta aqui duas condições:

1. a relação entre as dimensões do ponto e da superfície de base e
2. a relação dessas mesmas dimensões com as outras formas nessa mesma superfície.

O que pode ser considerado como ponto numa superfície totalmente vazia deve ser designado como superfície se na mesma superfície de base lhe juntarmos uma linha fina (fig. 2).



Fig. 2

Nos dois casos a relação das dimensões define a noção do ponto, o que hoje só pode ser avaliado intuitivamente — falta-nos uma mensuração precisa.

Assim, hoje, só podemos definir e avaliar intuitivamente os limites extremos do ponto. A aproximação desses limites extremos, até mesmo a transposição desses limites, o momento preciso em que o ponto, enquanto tal, começa a desaparecer para dar lugar a uma superfície nascente, é um meio em direcção ao objectivo.

O nosso objectivo, neste caso, é *encobrir* o som absoluto, sublinhar a dissolução, fazer ressoar a imprecisão da forma, a instabilidade, o movimento positivo (e mesmo negativo), a cintilação, a tensão, o não-naturalismo da abstracção e o risco da sobreposição interior. (As ressonâncias interiores do ponto e da superfície ressaltam, sobrepõem-se e jorram). Duplo som *numa* só forma, ou seja, criação do duplo som por *uma* forma. Esta diversidade e complexidade na expressão da forma “mais pequena” — obtidas pelas alterações mínimas das suas dimensões — ofereceram, mesmo aos mais ingénuos, um exemplo plausível da profundidade e da força de expressão das formas abstractas.

Com a evolução futura desses meios de expressão e com a receptividade acrescida do espectador, serão indispensáveis noções mais precisas que poderão ser obtidas através da medição. A fórmula numérica será inevitável.

Mantem-se o perigo das fórmulas ficarem aquém da sensibilidade, limitando-a. A fórmula parece-se com um engodo e lembra o “papel mata-moscas” de que os inconscientes se tornam vítimas. A fórmula é também uma poltrona que envolve o homem com os seus braços tépidos. Mas, o esforço para se libertar das suas garras é a condição de um salto em frente, em direcção a novos valores e, finalmente, em direcção a fórmulas novas. Até as fórmulas morrem e são substituídas por descobertas mais recentes...

O segundo facto inevitável é o limite exterior do ponto que define a sua forma *exterior*.

Em abstracto ou na nossa concepção, o ponto é idealmente pequeno, idealmente redondo. Em suma, é o círculo idealmente pequeno. Mas, mais que as suas dimensões, os seus contornos são também relativos. Na sua forma real, o ponto pode ter um número infinito de aspectos: à sua forma circular podemos juntar pequenas serrilhas, pode tender para outras formas geométricas ou até para formas livres. Pode ser pontagudo ou aproximar-se do triângulo. Através de uma tendência para uma relativa imobilidade, torna-se quadrado. As suas serrilhas podem ser minuciosas ou generosas e encontrar-se em múltiplas relações. Não podemos definir limites; o domínio do ponto é ilimitado (fig. 3).

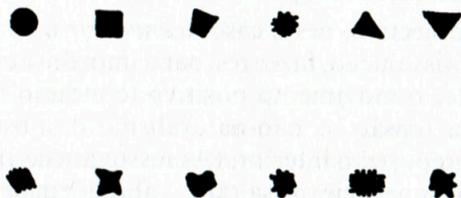


Fig. 3. Exemplo de formas de pontos

Assim, a sonoridade primeira do ponto é variável segundo as suas dimensões ou forma. Contudo, essa variabilidade significa que apenas é inalterável uma variante de coloração relativa do seu carácter fundamental.

Devemos sublinhar, todavia, que, na realidade, não existem elementos de sonoridade absoluta, de irradiação monocromática, por assim dizer, e que mesmo os elementos a que chamamos “elementos de base ou elementos primários” são

complexos e não simples. As noções que designam uma coisa como “primitiva” mais não são que noções relativas, da mesma forma que a nossa linguagem “científica” é relativa. O absoluto é-nos desconhecido.

No início deste capítulo, ao falarmos do valor prático e utilitário do ponto, definimo-lo como uma noção ligada ao silêncio mais ou menos longo na linguagem escrita.

Tomado na sua significação *interior*, o ponto constitui uma *afirmação* profundamente ligada à maior das moderações.

O ponto é, interiormente, a forma mais concisa.

É introvertido, nunca perde totalmente esta característica — mesmo se a sua forma exterior se torna angulosa.

Em definitivo, a sua tensão é concêntrica — mesmo no momento de tendência excêntrica quando uma dualidade de sonoridades surge entre o concêntrico e o excêntrico.

O ponto é um pequeno mundo à parte — isolado mais ou menos por todos os lados, quase arrancado do seu meio. A sua integração nele é mínima ou mesmo inexistente se o ponto é perfeitamente redondo. Por outro lado, mantém solidamente a sua posição e não revela qualquer tendência para o movimento, seja em que direcção for, horizontal ou verticalmente. Não avança, não recua, só a sua tensão concêntrica demonstra o seu parentesco com o círculo, estando as outras características mais próximas das do quadrado⁽¹⁾.

O ponto incrusta-se no plano original e aí se afirma. É assim, interiormente, *a afirmação mais concisa e permanente* que se produz breve, firme e rapidamente.

É por isso que o ponto é, no sentido interior e exterior, *o elemento primeiro da pintura* e, especificamente, da arte “gráfica”⁽²⁾.

A noção de elemento pode ser interpretada de duas maneiras: como noção exterior ou interior.

Exteriormente, toda a forma gráfica ou pictural é um elemento. Interiormente, não é a forma mas a tensão viva que lhe é intrínseca que constitui o elemento.

(1) Consultar o meu artigo sobre as relações entre os elementos-cor e os elementos-forma: “Os elementos fundamentais da forma”. (Cf adiante, pág. 289).

(2) Existe uma designação geométrica do ponto — O — *origo*, que quer dizer “origem” ou começo. As definições geométricas e picturais são idênticas. Enquanto símbolo, o ponto é definido também como “elemento de origem”. (*Das Zeichenbuch* de Rudolf Koch, 2.ª edição, Verlag W. Gerstung a M., 1926).

Com efeito, não são as formas exteriores que definem o conteúdo de uma obra pictural, mas as forças — tensões que vivem nessas formas⁽³⁾.

Se, subitamente, por um azar, as tensões desaparecem ou enfraquecem, a obra viva desaparece de imediato. Por outro lado, toda a semelhança fortuita entre formas diversas tornar-se-ia uma obra. O conteúdo desta exprime-se pela composição, quer dizer, pela soma interiormente organizada das tensões requeridas. ✧

Esta afirmação parecendo tão simples tem, todavia, um importante significado de princípio: a sua aceitação ou recusa não divide somente os artistas contemporâneos mas também todos os homens da nossa época em duas categorias opostas:

1. os que admitem o não-material ou o espiritual fora dos conceitos materiais, e
2. os que não querem admitir nada que não seja material.

Para os desta segunda categoria a arte não pode existir e é, por isso que negam até a palavra “arte”, procurando substituí-la.

Na nossa perspectiva, devia fazer-se uma distinção entre Elemento e “Elemento”, entendendo por “Elemento” a forma desprovida de tensão e por Elemento a tensão contida nessa forma. Assim, os elementos são abstractos, no sentido profundo, e a própria forma é “abstracta”. Se fosse efectivamente possível trabalhar com elementos abstractos, a forma exterior da pintura contemporânea mudaria profundamente o que não significaria que toda a pintura se tornasse supérflua porque mesmo os elementos picturais abstractos guardariam o seu valor pictural, tal como os elementos da música.

A estabilidade do ponto, a sua recusa em se mover num plano ou para lá dele, reduzem ao mínimo o tempo necessário à sua percepção de maneira que o elemento-tempo é quase excluído do ponto, o que o torna, em certos casos, indispensável à composição. Ele corresponde à breve percursão do tambor ou do triângulo na música, aos golpes secos do pica-pau na natureza.

(3) Cf. Heinrich Jacoby: *Jenseits von “musikalisch” und “unmusikalisch”*, Verlag. F. Enke. Estugarda, 1925. Diferença entre “matéria” e energia do som (pág. 48).

Hoje ainda, o emprego do ponto ou da linha é mal visto em pintura por certos teóricos de arte que gostam de manter, entre outras divisões, a velha separação entre dois domínios artísticos que se apresentavam, ainda recentemente, bem separados: a pintura e as artes gráficas. Não existe qualquer razão *interior* que justifique tal separação⁽⁴⁾.

O problema do tempo na pintura é autónomo e complexo. Foi ainda há pouco tempo que se começou a demolir o muro⁽⁵⁾. Esse muro separava, até agora, dois domínios da arte: a pintura da música.

A distinção, aparentemente clara e justificada:

Pintura — Espaço (Plano)

Música — Tempo

tornou-se subitamente discutível através de um exame mais aprofundado (ainda que superficial) — feito, em primeiro lugar, pelos pintores⁽⁶⁾. O facto de em geral, ainda, se ignorar o elemento-tempo na pintura demonstra bem a ligeireza das teorias dominantes, afastadas de qualquer base científica. Não ambicionamos aprofundar aqui esta questão, mas, alguns factos que esclarecem a aparição do elemento-tempo, devem ser sublinhados.

O ponto é a forma temporal mais concisa.

O ponto que é

1. uma entidade (dimensão e forma) e
2. uma unidade bem definida, pode ser, teoricamente, em certos casos de combinação com um plano de base, um meio de expressão suficiente. Esquemáticamente vista, uma obra pode consistir, no fim de contas, num só ponto e esta afirmação não deve ser tomada com leviandade.

(4) A razão desta distinção é completamente exterior e se fosse necessária uma designação mais precisa, seria mais lógico falar de pintura manual e de pintura impressa, o que indicaria o carácter técnico das obras. A noção de arte “gráfica” tornou-se vaga — muitas vezes incluía-se a aguarela nas artes gráficas, o que provoca bem a confusão que reina nas definições habituais. Uma aguarela pintada à mão é uma obra pictural ou, mais precisamente, uma pintura manual. A mesma aguarela fielmente reproduzida pela litografia continua a ser uma obra pictural mas é, mais precisamente, pintura impressa. Como diferença essencial poderíamos acrescentar a designação pintura “a preto e branco” ou pintura a “cores”.

(5) Os primeiros esforços neste sentido datam de 1920, por exemplo, com a Academia Russa de Estética, em Moscovo.

(6) Com a minha passagem definitiva para a arte abstracta, encontrei a evidência elemento-tempo na pintura e dela me servi, depois, na prática.

Se, actualmente, o teórico (que muitas vezes, e, ao mesmo tempo, é o pintor “executante”) selecciona obrigatoriamente e examina com uma certa atenção os elementos de base para encontrar um sistema de elementos da arte, não se questiona apenas acerca desses elementos mas também, com a mesma acuidade, acerca do problema do número de elementos necessários a uma obra, mesmo que esta seja concebida teoricamente.

Eis uma questão que faz parte da grande teoria da composição que ainda hoje é indefinida. Devemos proceder, ainda aqui, de uma maneira consequente e sistemática, começando pelo princípio. Fora da análise dos dois elementos primários, o objectivo desta exposição está unicamente na indicação das relações com um plano de trabalho geral e científico e na definição da direcção que aponte para uma ciência da arte. As indicações só definem o caminho a seguir.

É neste espírito que tratamos a seguinte questão: pode o ponto constituir uma obra?

Encontramos numerosas possibilidades.

O caso mais simples e mais conciso é o do ponto central — do *ponto ao centro* do plano de base constituído por um quadrado (fig. 4).

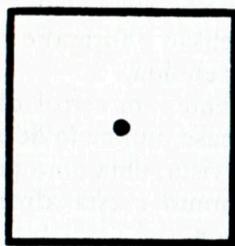


Fig. 4

A eliminação da expressão do plano original é levada aqui ao máximo e constitui um caso único⁽⁷⁾. A dualidade Ponto-Plano assume o carácter de uma harmonia simples: a ressonância do plano torna-se relativamente inexistente. Aproximi-

(7) Esta afirmação só pode ser aprofundada pelas explicações que figuram no capítulo acerca do Plano Original.

mando-se de uma simplificação, constitui o caso extremo de uma série de dissoluções de ressonâncias múltiplas e duplas excluindo todos os elementos complexos — redução da composição ao único elemento originário. Eis a *imagem primeira de toda a expressão pictural*.

Definimos a noção “composição” da seguinte forma:

A composição é a subordinação interiormente necessária

1. dos elementos isolados, e
2. da construção

a um fim pictural preciso.

Se a ressonância harmoniosa corresponde por inteiro ao fim pictural dado, essa ressonância harmoniosa deve ser considerada o equivalente de uma composição. Ela torna-se a própria composição⁽⁸⁾.

As diferenças de composição — os fins picturais — constituem, à superfície, apenas o equivalente de uma diferença numérica. Estas são as diferenças quantitativas. No caso da “Imagem primeira da expressão pictural”, o elemento qualificativo está, evidentemente, excluído. Se, para a apreciação da obra, a *base qualitativa* é determinante, a composição exige pelo menos uma ressonância dupla. Este caso faz parte dos exemplos que sublinham com insistência a diferença entre medidas e meios exteriores e interiores. Apenas podemos afirmar que o que contamos provar em seguida é, a saber, que as ressonâncias duplas verdadeiramente puras não existem na realidade. Em todo o caso, uma composição com bases qualitativas apenas pode resultar do emprego de ressonâncias múltiplas.

No momento em que deslocamos o ponto do centro do plano de base — construção excêntrica — a ressonância dupla torna-se perceptível:

1. sonoridade absoluta do ponto
2. sonoridade da colocação dada no plano original.

Esta ressonância secundária, que a construção central tinha reduzido ao silêncio, volta a tornar-se perceptível e transforma o som absoluto do ponto em ressonância relativa.

(8) A este problema junta-se uma questão “actual”: uma obra de arte pode ser produzida por um processo puramente mecânico? A resposta deve ser afirmativa nos casos dos temas numéricos inteiramente simples.

Uma repetição deste ponto no plano original provoca, evidentemente, um resultado bem mais complicado ainda. A multiplicação é um factor poderoso para aumentar a emoção interior e, ao mesmo tempo, para criar um ritmo primitivo que é, novamente, um meio para obter uma harmonia primitiva em toda a arte.

Por outro lado, encontramos-nos em presença de duas ressonâncias duplas: cada lugar do plano de base possui a sua ressonância própria com a sua coloração individual. Assim, os factos aparentemente pouco importantes provocam efeitos de uma complexidade inesperada.

Eis os factos do nosso exemplo:

Elementos: 2 pontos + plano.

- Efeito:
1. ressonância interior de um ponto
 2. repetição da ressonância
 3. ressonância dupla do primeiro ponto
 4. ressonância dupla do segundo ponto
 5. conjugação da soma de todas estas ressonâncias.

Sabendo que o ponto é uma unidade complicada (as suas dimensões e a sua forma), podemos imaginar facilmente a avalanche de conjugações que se produzem no plano pela multiplicação progressiva dos pontos — mesmo que os pontos sejam idênticos — e como esta avalanche se manifesta se, de seguida, alguns pontos de uma desigualdade crescente quanto às suas dimensões e às suas formas, forem projectados no plano.

Num outro domínio autónomo — na natureza — encontramos muitas vezes uma acumulação de pontos que é sempre necessária e orgânica. Estas formas naturais são, na realidade, corpúsculos espaciais. A sua relação com o ponto abstracto (geométrico) é a mesma que a do ponto pictural. Podemos também considerar o “mundo” inteiro como uma composição cósmica completa, ela própria composta por um número infinito de composições autónomas cada vez mais pequenas, compostas finalmente, tanto no macrocosmo como no microcosmo, por pontos, o que dá ao ponto, por outro lado, o seu estado geométrico originário. São as unidades de pontos geométricos que se encontram sob diferentes

aparências em equilíbrio no infinito geométrico. As mais pequenas dessas formas definidas e centrífugas surgem-nos, efectivamente, a olho nu, como pontos livremente dispostos. É esse o aspecto dos grãos; e se abrimos a cápsula polida como marfim do fruto da papoila (que não é mais do que um ponto-cápsula maior), descobrimos, nesta cápsula quente, acumulações logicamente compostas de pontos frios cinzento-azulados que trazem nelas uma fertilidade latente como todo o ponto pictural.

Por vezes, essas formas produzem-se na natureza pela cisão ou desagregação de unidades que já citámos, por assim dizer, como ponto de partida para a forma geométrica originária. Se o deserto é um mar de areia composto exclusivamente por pontos, a irresistível capacidade de mobilidade de todos esses pontos “mortos” não cessa de nos espantar.

Também na natureza o ponto é um ser introvertido cheio de possibilidades (figs. 5 e 6).



Fig. 5. Amontoado de estrelas em Hércules (Newcomb-Engelmanns, *Popul. Astronomie*, Lipsia, 1921, p. 294)

Encontramos pontos em todas as artes e o artista torna-se cada vez mais consciente da sua força intrínseca.

Não devemos subestimar a sua importância.

Na escultura e na arquitectura, o ponto é resultante da intersecção de vários planos — é, por um lado, o resultado de

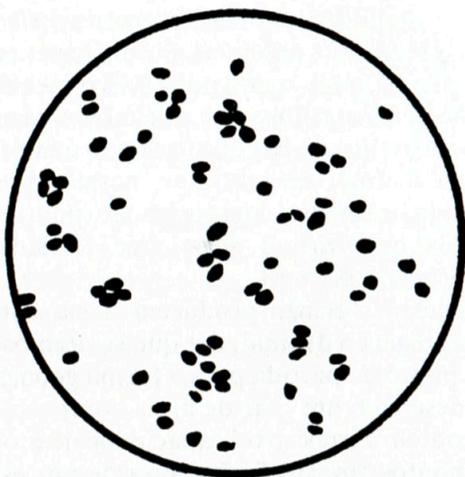


Fig. 6. Formação de nitrito ampliada 1000 vezes. (*Kultur der Gegenwart*), T. III, Sect IV, 3, p. 71)

um ângulo espacial e, por outro, está na origem destes planos; os planos devem dirigir-se para um ponto e desenvolver-se a partir dele. Nas construções góticas os pontos manifestam-se muitas vezes através de agulhas e são valorizados plasticamente por elas. O mesmo efeito obtém-se, na construção chinesa e de um modo igualmente claro, por uma curva que conduz ao ponto — produzem-se cortes breves e precisos, transição para a dissolução do volume que se repercute no espaço envolvente. É precisamente nestas construções que podemos supor um emprego consciente do ponto, porque ele se manifesta aí em composições necessárias que alongam os volumes até a uma ponta extrema. Ponta = Ponto (figs. 7 e 8).

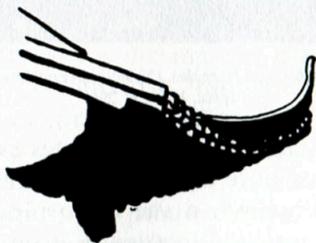


Fig. 7. Ling-ying-si, pórtico exterior (Bernd Meichers, *China*, Folkwang, Hagen i. w. 1922)

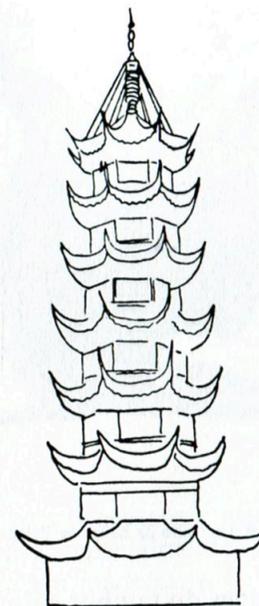


Fig. 8. "Pagode da beleza do Dragão" em Xangai (construído em 1411)

No *ballet* clássico falava-se já em "pontas" — terminologia proveniente, sem dúvida, da palavra "ponto". Os pequenos passos na ponta dos pés desenhavam pontos no solo. O ponto surge também nos saltos do bailarino; indicam-no a cabeça ao elevar-se no ar e os pés ao tocarem o chão. Os saltos na dança moderna podem ser opostos, em certos casos, aos saltos clássicos verticais porque o salto "moderno" desenha, por vezes, um plano com cinco pontas — a cabeça, duas mãos, duas pontas dos pés e dez dedos que desenhavam outras dez pontas mais pequenas (como o exemplo da bailarina Paluca, fig. 9). As paragens rígidas e breves constituem, também, pontos, acentos activos e passivos que correspondem à significação musical do ponto.



Fig. 9. Um salto da bailarina Palucca

Para além dos toques do tambor e do triângulo de que já falámos, podemos produzir, em música, pontos mediante toda a espécie de instrumentos (sobretudo os de percussão). Quanto ao piano, apenas permite composições completas pela reunião e seriação de pontos sonoros (9).

Num domínio específico das artes plásticas, nas *artes gráficas*, as forças autónomas do ponto surgem com evidência: o utensílio dá, a estas forças, múltiplas possibilidades quanto à diversidade das formas e das dimensões e cria, assim, inumeráveis seres e ressonâncias distintas.

É fácil classificar esta diversidade e diferença se nos basearmos nas qualidades específicas dos processos gráficos.

(9) Torna-se manifesto que alguns músicos sofrem mais ou menos conscientemente a atracção de uma força que se exprime na própria essência do ponto, como provam as "obsessões" de Bruckner, obsessões cujo conteúdo secreto se revela àqueles que, sob as aparências, estavam aptos a compreendê-las: "Mesmo se a admiração dos pontos — nas assinaturas e nos quadros — fosse obsessional, não era, todavia, um espírito perdido que se preocuparia com esses pontos; conhecendo o carácter de Bruckner e, mais precisamente, a sua maneira de procurar as revelações, também nos estudos de teoria musical, a sua atracção pela unidade originária de toda a dimensão espacial toma uma significação psicológica. No fundo, ele procurava, por todo o lado, os pontos essenciais, fontes de dimensões infinitas que o levariam ao elemento originário". Ernst Kurth, *Bruckner*, vol. 1, pág. 110, nota. Max Hesses Verlag, Berlim.

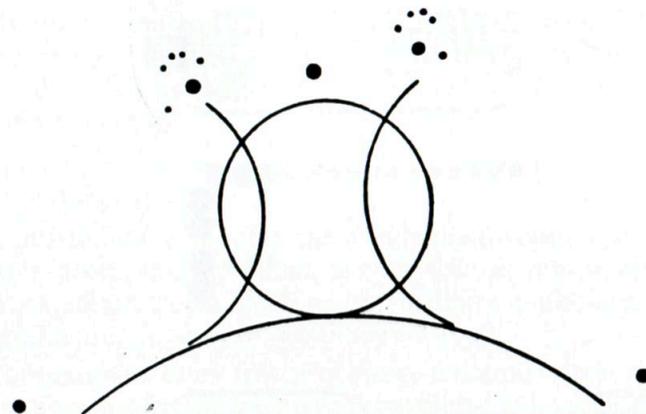


Fig. 10. Esquema gráfico do salto

Os principais processos gráficos são:

1. a gravura e, especialmente, a ponta seca,
2. a gravura em madeira, e
3. a litografia.



5.ª sinfonia de Beethoven

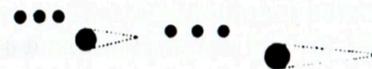


Fig. 11. Este tema traduzido em pontos

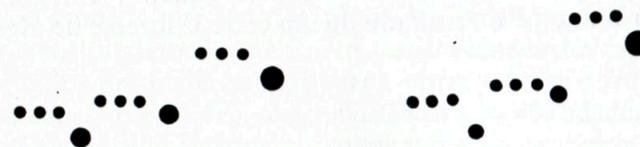
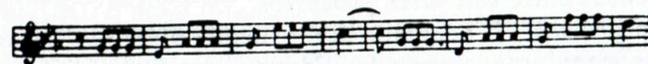


Fig. 11. Este tema traduzido em pontos

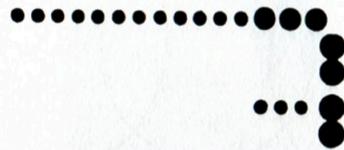


Fig. 11. Este tema traduzido em pontos

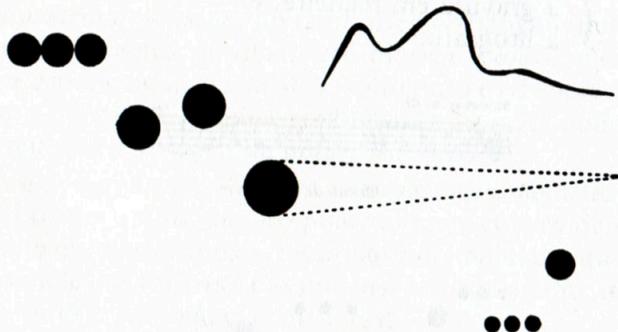


Fig. 11. O segundo tema traduzido em pontos(10)

O modo como é criado o ponto mostra com clareza as diferenças entre estes três processos.

Em *gravura*, o pequeno ponto negro obtem-se naturalmente com uma grande facilidade, enquanto um grande ponto branco é o resultado de um certo esforço e de alguns truques.

(10) Aproveite a oportunidade para agradecer ao maestro Franz V. Hoesslin cuja ajuda preciosa me permitiu fazer estas transposições.

Na *gravura em madeira*, os dados são exactamente inversos: o pequeno ponto branco não necessita de mais que um golpe de goiva ao passo que o grande ponto negro exige esforço e atenção.

Em *litografia* o caminho está aberto às duas possibilidades sem qualquer esforço.

A possibilidade de rectificar o trabalho distingue também os três processos: em suma, a correcção é impossível em gravura, limitada na gravura em madeira e ilimitada em litografia.

Comparando estes três processos, tentamos demonstrar que indiscutivelmente a técnica litográfica foi descoberta em último lugar, em suma, somente "hoje"; a facilidade não se obtem sem esforço. Aliás, essa facilidade de trabalho e de correcção tem uma correspondência muito especial com a nossa época. O presente é apenas um trampolim para o "futuro" e só pode ser aceite com serenidade nessa perspectiva.

As diferenças orgânicas não são nunca superficiais e não o devem ser — devem indicar as profundidades, o fundo das coisas. Também as possibilidade técnicas se desenvolvem orgânica e logicamente como todas as possibilidades na vida "material" (Pinheiro, Leão, Estrela, Piolho) ou então, "espiritual" (Arte, Moral, Método, Religião).

Se as aparências dos fenómenos separados são diferentes como as plantas, a ponto de a sua semelhança profunda ficar escondida, e mesmo se estes fenómenos parecerem à primeira vista, caóticos, uma *necessidade interior* reuni-los-á numa raiz comum.

Seguindo este caminho chegamos ao reconhecimento do valor das diferenças, no fundo sempre úteis e bem fundadas, mas que, empregues de ânimo leve, produzem mostruosidades *contra natura*.

Observamos este simples facto mesmo num domínio tão restrito como o das artes gráficas — a incompreensão das diferenças fundamentais entre as possibilidades dos processos citados produziu, muitas vezes, obras inúteis, portanto, repugnantes. Elas devem a sua existência à incapacidade para reconhecer o valor interior das coisas sob a sua aparência — a alma, como uma carapaça vazia e endurecida fica à superfície e

perde a sua capacidade de penetrar nas profundidades onde a pulsação se torna perceptível.

Os artesãos da gravura do sc. XIX estavam muitas vezes orgulhosos da sua habilidade para dar a ilusão de um desenho feito com aparo a uma gravura em madeira ou de uma água-forte a uma litografia. De tais obras existem só alguns *testimonia paupertatis*. O canto do galo, a porta que range e o latido do cão imitados ao violino pelos melhores, não poderão ser considerados execuções artísticas.

Materiais e utensílios dos processos gráficos devem responder à necessidade de criar três caracteres diferentes do ponto.

O papel pode servir sempre de suporte mas o utensílio apropriado é diferente em cada caso. É por isso que os três processos se desenvolveram e continuam a existir paralelamente.

Entre as diferentes possibilidades da gravura utiliza-se hoje de bom grado a *ponta seca* pois corresponde à necessidade de rapidez e possui, por outro lado, uma precisão percutante. O plano original pode ficar totalmente branco e, nesse espaço, pontos e linhas são profundamente incrustados. A ponta trabalha com decisão e segurança e penetra a placa com voluptuosidade. O ponto é produzido, em primeiro lugar, em negativo por um golpe seco e preciso.

A ponta é metal pontiagudo — frio.

A placa é cobre liso — quente.

A tinta é espalhada por toda a placa e enxugada de modo a que o pequeno ponto seja simples e natural no fundo da limpidez circundante.

O peso da prensa é grande: a placa adere ao papel. O papel penetra nos mínimos sulcos e arrancam deles a tinta; processo apaixonante que conduz à ligação total da tinta com o papel. Assim, se conduz o pequeno ponto negro — elemento primeiro da pintura.

Gravura em madeira

O utensílio: goiva — metal — frio.

A placa: madeira (por exemplo, o buxo) — quente.

O ponto é criado sem que o utensílio o toque — o utensílio contorna-o como os fossos contornam as fortalezas e evita feri-lo. Para que o ponto nasça, todo o meio circundante deve ser violado, arrancado e aniquilado.

A tinta é espalhada na superfície de maneira a cobrir o ponto sem tocar o que o circunda; o que irá resultar das futuras tiragens é claramente visível na placa.

O peso da prensa é doce — o papel não deve penetrar nos sulcos mas ficar à superfície. O pequeno ponto não se encontra no papel mas sobre o papel. A sua incrustação *no* papel resulta das suas forças interiores.

Litografia

A placa: pedra, de cor amarela indefinível — quente.

O utensílio: aparo, cré, escova e todos os objectos mais ou menos pontiagudos cujo toque é mais ou menos forte; finalmente uma chuva de gotículas (pulverização), grande variedade, grande leveza.

A tinta é espalhada ligeiramente e a sua adesão à chapa é fugaz podendo ser apagada ao esfregar-se — a placa recupera imediatamente a sua virgindade.

Peso da prensa-insignificante. O papel toca indiferentemente toda a placa e só reflecte os lugares fecundados.

O ponto surge imediatamente sem esforço e sem perda de tempo por meio de um toque breve e superficial.

O ponto é posto tão levemente no papel que não nos espantáramos se ele voasse.

Assim, o ponto forma-se:

pela ponta seca — no papel

pela gravura em madeira — no e sobre o papel

pela litografia — sobre o papel.

É aqui que os três processos gráficos se distinguem, implicando-se.

O ponto, que é sempre o mesmo, adquire assim diferentes aparências, portanto, diferentes expressões.

Estas últimas observações fazem parte do problema da *matéria*.

Designamos por “*matéria*” o modo como os elementos estão ligados entre eles e com o plano original. Esquemáticamente este modo depende de três factores:

1. da natureza do suporte, que pode ser liso, rugoso, plano, etc...
2. da natureza do utensílio, onde os diferentes pincéis e escovas empregues habitualmente hoje em pintura poderão ser substituídos por outros utensílios, e
3. do toque, que segundo a consistência da cor pode ser ligeiro, firme, percutante ou poderoso — de onde decorre a diferença entre os veículos e os diluentes⁽¹¹⁾.

Mesmo no domínio muito restrito do ponto não devemos descurar as possibilidades da matéria (figs. 12 e 13). Apesar dos estreitos limites do elemento mais pequeno, os diferentes processos têm a sua importância porque a sonoridade do ponto difere em cada caso, segundo o modo como foi obtido.

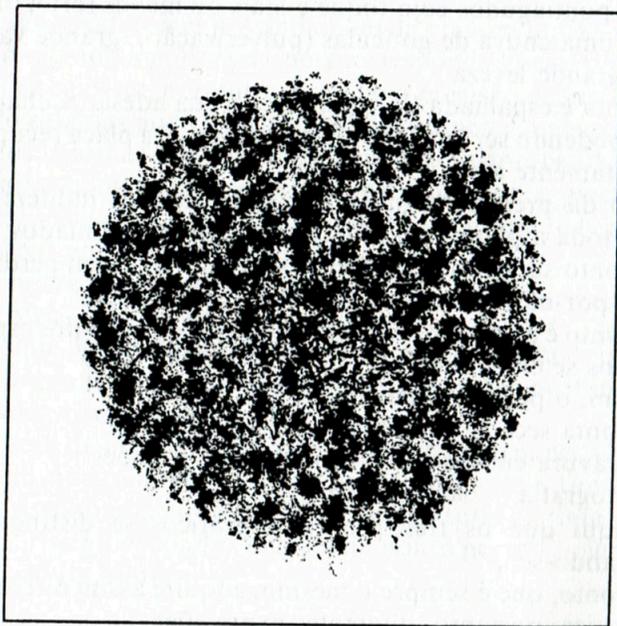


Fig. 12. Complexo central de pontos livres

(11) Não podemos tratar aqui deste problema com maior profundidade.

Devemos, portanto, considerar:

1. o carácter do ponto em relação ao utensílio e em relação à natureza do suporte (neste caso a natureza da placa),
2. o carácter do ponto no seu contacto com o suporte definitivo (neste caso o papel),
3. o carácter do ponto na sua dependência das características do suporte definitivo (neste caso, o papel liso, rugoso, granuloso, estriado).

Mas, quando é necessária uma aglomeração de pontos, os três casos atrás citados compicam-se mais pela natureza do processo — seja por uma multiplicação dos pontos obtidos à mão ou por processos mais ou menos mecânicos (pulverização).

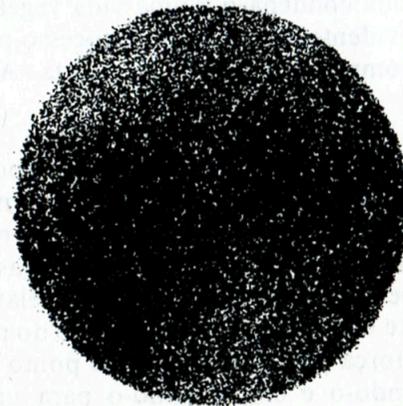


Fig. 13. Grande ponto formado por pequenos pontos (pulverização)

Evidentemente, todas estas possibilidades têm um papel mais importante ainda na pintura — as diferenças consistem nas particularidades dos meios picturais que oferecem uma maior variedade de matéria que os meios restritos das artes gráficas.

Isto não impede que a importância dos problemas da matéria se mantenha inflexível também neste domínio restrito. A matéria está subordinada ao fim e deve ser considerada e empregue como um meio. Por outras palavras: a

matéria não deve ser um fim em si, mas deve servir a composição (fim) como qualquer outro elemento (meio), senão produz-se uma dissonância interior e os meios transportá-la-ão para o fim. O exterior ultrapassa a significação interior — é o maneirismo.

Vemos neste caso, uma das distinções entre arte “figurativa” e arte abstracta. Na primeira, a sonoridade do elemento “em si” é encoberta, reprimida. Na arte abstracta, a sonoridade é total e exposta. O pequeno ponto dá-nos uma prova indiscutível.

De entre as obras gráficas figurativas existem as que são compostas exclusivamente por pontos que pretendem imitar linhas (citemos por exemplo uma célebre cabeça de Cristo).

É evidente que este emprego do ponto não é justificado, porque o ponto é asfixiado pela configuração e a sua ressonância diminuída condena-o a uma vida vegetativa (12).

É também evidente que qualquer processo pode ser útil e necessário à composição na arte abstracta. As provas são supérfluas.

Tudo o que foi dito, em geral, a respeito do ponto faz parte da análise do ponto fechado em si e imóvel. As mudanças das suas dimensões comportam mudanças na sua natureza relativa. Ele ultrapassa a sua própria dimensão mas a sua tensão concêntrica apenas sofre uma diminuição relativa.

Porém, existe outra força que nasce não do ponto mas no exterior. Esta força precipita-se sobre o ponto ancorado no plano, arrastando-o e empurrando-o para uma qualquer direcção.

A tensão concêntrica do ponto encontra-se, assim, destruída; desaparece e dele resulta um ser novo que vive uma vida autónoma submetido a outras leis.

É a linha.

LINHA

(12) Evidentemente que o problema é completamente diferente se decompuermos uma superfície em pontos por uma necessidade técnica, como, por exemplo na fotogravura que exige uma trama. O ponto não pode aspirar a uma vida própria; neste caso, fica deliberadamente apagado tanto quanto o processo lhe permitir.

A linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico.

A linha é, portanto, *o maior contraste* do elemento originário da pintura que é o ponto. Na verdade, a linha pode ser considerada um elemento secundário.

As forças exteriores que transformam o ponto em linha podem ser de naturezas muito diferentes. A diversidade de linhas depende do número destas forças e das suas combinações.

No fim de contas, todas as formas lineares podem ser agrupadas nos dois casos seguintes:

1. acção de uma força, e
2. acção de duas forças:
 - a) efeito alternado de duas forças, única ou repetida,
 - b) efeito simultaneo de duas forças.

I.A.

Quando uma *força exterior* faz mover o ponto numa direcção determinada, cria-se o primeiro tipo de linha que mantém inalterável a direcção tomada, com uma tendência para continuar sempre a direito em direcção ao infinito.

Esta é a *linha recta* que apresenta, na sua tensão, *a forma mais concisa da infinidade de possibilidades do movimento*. Substituímos por “tensão” a noção usual de “movimento”. A noção habitual é imprecisa e transporta-nos para conclusões falsas que arrastam equívocos terminológicos posteriores. A “tensão” é a força viva do movimento. Ela constitui apenas

uma parte do “movimento” activo. A outra parte é a “direcção”, também ela definida pelo “movimento”. Os elementos da pintura são resultados reais do movimento como:

1. tensão, e
2. direcção.

Esta distinção cria, por outro lado, uma base para partilhar os diferentes tipos de elementos como, por exemplo, o ponto e a linha. O ponto apenas possui uma tensão e pode não ter direcção, enquanto a linha possui indubitavelmente, tensão e direcção. Se examinássemos apenas a tensão da linha recta, não saberíamos distinguir uma linha horizontal de uma vertical. As mesmas verificações poderiam adaptar-se à análise das cores porque certas cores apenas se distinguem pela direcção das suas tensões (1).

Existem três espécies de linhas rectas; as outras restantes rectas não são mais do que variantes.

1. A linha recta mais simples é a *linha horizontal*. Corresponde dentro da concepção humana à linha ou à superfície sobre a qual o homem repousa ou morre. A horizontal é, portanto, uma base de sustentação fria, que pode estender-se em todas as direcções. O frio e o plano são ressonâncias de base desta linha que podemos designar como *a forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos frios*.
2. Exterior e interiormente, em oposição a esta linha, encontramos, em ângulo recto, a *linha vertical* onde o plano é substituído pela altura, ou seja, o frio pelo quente. Assim, a linha vertical é *a forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos quentes*.
3. A terceira linha recta-tipo é a *diagonal*, esquematicamente tomada num ângulo idêntico para cada uma das linhas precedentes, tendo por isso a mesma inclinação em relação às duas, o que define a sua sonoridade interior — união em

(1) Ver, por exemplo, as características do Amarelo e do Azul no meu livro *Do Espiritual na Arte*, cap. VI “Linguagem das formas e das cores” e quadros I e II. Especialmente na análise das “formas gráficas”, é importante empregarem-se as definições com precaução pois é aqui que a direcção das formas é decisiva. É deplorável que a pintura não disponha de uma terminologia precisa, o que torna difícil e por vezes, impossível, qualquer trabalho científico. Devemos começar pelo princípio e um dicionário de terminologia seria indispensável. Uma tentativa feita em Moscovo (por volta de 1919) não deu resultado, infelizmente. Talvez a época ainda não fosse propícia...

partes iguais do quente e do frio. Portanto, é *a forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos frios-quentes* (figs. 14 e 15).

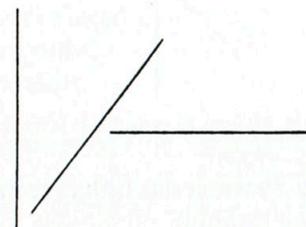


Fig. 14. Arquétipos de linhas rectas geométricas

Estas três espécies são protótipos de linhas rectas que se distinguem pelas suas temperaturas:

Movimento ilimitado	1. forma fria	}	As formas mais concisas das possibilidades infinitas dos movimentos.
	2. forma quente		
	3. forma quente-fria		

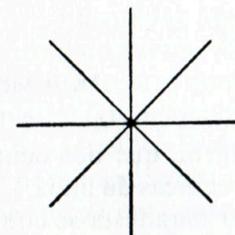


Fig. 15. Esquema de arquétipos

Todas as outras linhas rectas não são mais do que desvios mais ou menos importantes da diagonal. As suas diferenças de inclinação para o quente ou para o frio definem as suas sonoridades interiores (fig. 16).

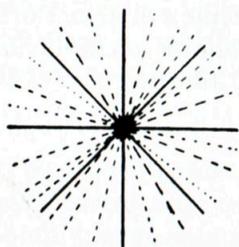


Fig. 16. Esquema de variações de temperatura

Assim se produz a estrela das linhas rectas organizadas em torço de um núcleo comum.

Esta estrela pode tornar-se cada vez mais densa de modo a que as intersecções criem um centro mais cerrado no qual um ponto se possa formar e desenvolver. Ele é o eixo em volta do qual as linhas podem organizar-se e finalmente confundir-se — uma nova forma nasceu, uma superfície sob a forma definida de círculo. (figs. 17 e 18).

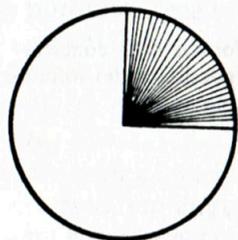


Fig. 17. Densificação

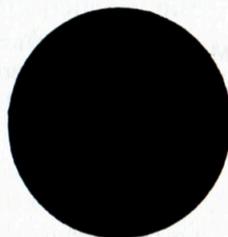


Fig. 18. Circulo resultante da densificação

Notemos, de passagem, que nos ocupámos aqui de uma das características específicas da linha — o seu poder de criar superfícies. Esse poder manifesta-se como o de uma enxada cujo gume, através do movimento, cria uma superfície na terra. Mas, a linha pode também criar uma superfície de uma outra forma a que faremos referência mais adiante.

A diferença entre as diagonais e as linhas semidiagonais a que justamente poderíamos chamar *linhas rectas livres* é, também, uma diferença de temperatura, pois as linhas rectas livres não conseguem nunca equilibrar-se entre o quente e o frio.

Além disso, as linhas rectas livres podem encontrar-se num plano dado, seja possuindo um ponto central comum (fig. 19), seja fora de um ponto central (fig. 20), o que as divide em duas categorias:

4. *linhas rectas livres* (sem equilíbrio)

- a) com centro comum,
- b) sem centro comum.

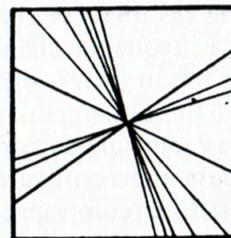


Fig. 19. Linhas rectas livres com centro comum

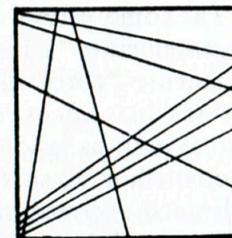


Fig. 20. Linhas rectas livres sem centro comum

As linhas rectas sem centro comum são as primeiras rectas que possuem uma capacidade específica — uma capacidade que as assemelha às cores “vivas” e as distingue do Preto e Branco. *Amarelo* e *Azul*, nomeadamente, possuem diferentes tensões — de avançar ou de recuar. As tensões das rectas puramente esquemáticas (horizontal, vertical e diagonal, e sobretudo, a primeira e a segunda), agem *sobre* o plano sem a mínima tendência para o deixarem. As linhas rectas livres e, especialmente, aquelas sem centro comum, têm uma relação mais frouxa com o plano: fazem menos corpo com o plano e, por vezes, parecem trespassá-lo. Estas linhas são completamente estranhas ao ponto ancorado no plano e já não possuem nada da calma inicial do ponto.

Num plano *delimitado* a relação frouxa apenas é possível se a linha é colocada livremente, isto é, sem tocar os limites exteriores do plano. Falaremos disto mais desenvolvidamente no capítulo “O plano original”.

Em todo o caso, existe um certo parentesco entre as tensões das linhas rectas sem centro comum e as cores vivas. As correspondências naturais entre os elementos “gráficos” e os

elementos “picturais” de que hoje, em certa medida nos apercebemos, têm importância capital para um futuro tratado de composição. Este caminho é o único por onde chegamos a experiências sistemáticas de composição e o *nevoeiro* dentro do qual devemos fazer um trabalho de laboratório, dissipar-se-á tornando-se menos sufocante.

Se examinarmos as linhas rectas esquemáticas — especialmente as linhas vertical e horizontal — quanto às suas propriedades coloridas, impõe-se a comparação com o Preto e Branco. Tal como estas duas cores (às quais se chamavam ainda recentemente, “não-cores” e a que se chama hoje, impropriamente “cores não-vivas”) são cores silenciosas, também estas duas linhas rectas são linhas silenciosas. Tanto numas como noutras, a sonoridade é reduzida ao mínimo: ao silêncio, ou melhor, ao sussurro quase imperceptível e calmo. Preto e Branco encontram-se fora do círculo espectral ⁽²⁾ e tanto a horizontal como a vertical têm também o seu lugar à parte entre as linhas pois, na sua posição central, são as únicas e, por isso, estão isoladas.

Se considerarmos a temperatura do Preto e do Branco, é sobretudo o Branco que parece quente e o Preto absoluto que é interiormente frio. Não é por acaso que a escala cromática horizontal vai do Branco ao Preto (fig. 21):

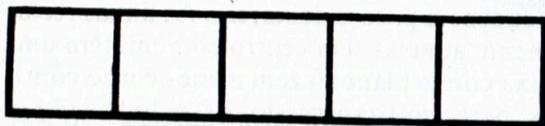


Fig. 21

(2) Ver *Do Espiritual da Arte* onde designo por Preto o símbolo da morte e Branco o do nascimento. O mesmo podemos dizer da horizontal e da vertical - plana e levantada. A primeira corresponde à posição deitada e a segunda à posição de pé, à marcha, ao movimento e, finalmente, à subida. Suportar — Crescer. Passivo — Activo. Relativamente: Feminino — Masculino.

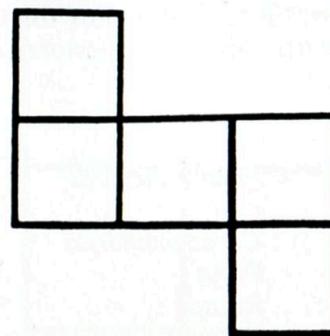


Fig. 22. Representação gráfica da descida

Uma descida lenta e natural do alto para o baixo (fig. 22).

Assim, notamos no Branco e no Preto os elementos da altitude e de profundidade o que permite uma comparação entre a linha vertical e a horizontal.

“Hoje” o homem é dominado pelo mundo exterior e o interior está morto para ele. Esta é a última caminhada em direcção ao “baixo”, o último passo no impasse — há pouco falava-se em “abismo”, mas a expressão “impasse” é hoje suficiente. O homem “moderno” procura a calma interior porque está atordoado com o exterior e acredita encontrar essa calma no silêncio interior de onde resulta uma tendência exclusiva para a Horizontal-Vertical. Uma consequência lógica seria a tendência exclusiva para o Preto e Branco e muitas vezes a pintura se lançou nessa direcção. Todavia, a união exclusiva da Horizontal-Vertical com o Preto e Branco não foi ainda realizada. Então, tudo mergulharia num silêncio interior e só os ruídos exteriores agitariam o mundo ⁽³⁾.

(3) É preciso ter em conta uma reacção violenta contra esta posição exclusiva, mas não sob a forma de uma evasão para o passado como é por vezes o caso, actualmente. Vimos muitas vezes, nas décadas passadas, esta fuga para o passado: o “classicismo, grego, o *Quattrocento* italiano, a Roma do Renascimento, a arte “primitiva” (incluindo também a arte “selvagem”). Na Alemanha, neste momento, os “Velhos Mestres” alemães, os ícones na Rússia, etc. Em França, um regresso moderado do “hoje” ao “ontem” — em contraste com o dos Alemães ou dos Russos que pesquisam nas profundidades metafísicas. Diríamos que o futuro parece vazio ao homem “moderno”.

Estas afinidades, que não devemos tomar como valores idênticos, mas como paralelismos interiores, conduzem-nos à seguinte equação:

<i>Forma gráfica</i>	<i>Forma pictural</i>
<i>Linhas rectas</i>	<i>Cores primárias</i>
1. Horizontal	Preto
2. Vertical	Branco
3. Diagonal	Vermelho (ou Cinzento ou Verde) (4)
4. Linha recta livre	Amarelo ou Azul

O paralelismo Diagonal-Vermelho ocupa o lugar de uma asserção cujas provas pormenorizadas ultrapassam o tema deste livro. Acerca desta questão apenas podemos dizer brevemente que o Vermelho (5) se distingue do Amarelo e do Azul através da sua propriedade de estar solidamente ligado ao plano; pela sua agitação interior e tensão intrínseca distingue-se do Preto e do Branco. A Diagonal distingue-se das linhas rectas livres através da sua ligação sólida com o plano e devido à sua maior tensão interior distingue-se das linhas horizontais e verticais.

Definimos atrás o ponto no centro do plano quadrado como sendo uma conjugação do ponto com o plano e definimos também essa entidade: a imagem primeira da expressão pictural. Uma Horizontal e uma Vertical com um centro comum num plano quadrado criam uma complexidade nova.

Estas duas rectas são, como já o dissemos, seres isolados pois não sofrem qualquer repetição. Elas desenvolveram também uma forte sonoridade que nunca pode ser totalmente abafada e constituem a *sonoridade primeira das linhas rectas*. Esta construção é, por isso, a *imagem primeira da expressão linear* ou da composição linear (fig. 23).

(4) O Vermelho, o Cinzento e o Verde podem ser comparados dentro de diversas relações: Vermelho e Verde — passagem do Amarelo ao Azul, Cinzento — passagem do Preto ao Branco, etc. Esta questão faria parte de um tratado de cores. Ver, a este respeito, *Do Espiritual na Arte*.

(5) Ver *Do Espiritual na Arte*, cap. VI "Linguagem das formas e das cores".

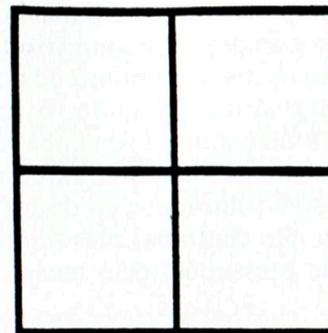


Fig. 23

Ela consiste num quadrado dividido em quatro quadrados, a forma mais simples das divisões de um plano esquemático.

A soma das tensões compõe-se de seis elementos de calma fria e de seis elementos de calma quente = 12. A passagem da imagem esquemática do ponto para a imagem esquemática da linha é obtida por um cruzamento surpreendente dos meios: da sonoridade única damos um salto para 12 sonoridades. Estas 12 sonoridades compõem-se de 4 sonoridades do plano + 2 sonoridades da linha = 6. A justaposição duplicou estas 6 sonoridades.

Este exemplo que faz parte, em suma, de um tratado de composição, foi citado aqui com a intenção de indicar a acção recíproca dos elementos simples em combinações elementares. A expressão "elementar" revela — como uma noção imprecisa e elástica — a "relatividade" do seu conteúdo, o que quer dizer que não é fácil delimitar a complexidade nem servir-se exclusivamente do Elementar. Todavia, estas experiências e observações são o único meio de explorar os elementos picturais disponíveis para os fins da composição. É este o método de que se serve a ciência "exacta". Apesar de uma parcialidade exagerada, ele cria, antes de mais, uma ordem exterior, que lhe permite ainda hoje, penetrar até aos elementos primeiros com o auxílio de uma análise incisiva. Desta forma, o método pôs à disposição da filosofia uma valiosa documentação bem ordenada que, mais tarde ou mais cedo, conduzirá a resultados de síntese. A estética experimental deve tomar o mesmo caminho, unindo desde o início o exterior ao interior.

Na transição imperceptível da linha horizontal para as linhas sem centro comum, o lirismo frio transforma-se em lirismo cada vez mais quente a ponto de possuir finalmente, uma expressão dramática. Contudo, o lirismo permanece predominante — todo o domínio da linha recta é lírico, o que é explicável pelo efeito de uma força exterior única. O drama traz consigo não só a sonoridade da deslocação (nos nossos exemplos, a linha não centrada) mas também a sonoridade do choque, o que pressupõe, pelo menos, duas forças em presença.

A acção das duas forças que agem sobre as linhas pode manifestar-se de duas formas:

1. as duas forças são alternadas: efeito alternativo,
2. as duas forças agem em conjunto: efeito simultâneo.

É evidente que o segundo acontecimento é mais intempetivo, logo, mais “quente”, sobretudo se o acontecimento for considerado resultado de numerosas forças conjugadas.

Como consequência, o lado dramático acentua-se até ao aparecimento de linhas puramente dramáticas.

Assim, o mundo das linhas inclui todas as sonoridades expressivas, do lirismo frio ao drama escaldante.

É evidente que qualquer fenómeno do mundo exterior ou do mundo interior pode encontrar a sua expressão linear — uma espécie de transposição ⁽⁶⁾.

Os resultados correspondentes aos dois casos são:

<i>Forças:</i>	<i>Resultados:</i>
1. duas forças alternadas	<i>Ponto</i>
2. duas forças simultâneas	linhas quebradas
	linhas curvas.

(6) Mais que transposições intuitivas, as experiências metódicas de laboratório seriam necessárias dentro desta ordem de ideias. Seria oportuno analisar, antes de mais, os fenómenos em questão, quanto ao seu conteúdo lírico ou dramático para se encontrarem, em seguida, as formas lineares correspondentes a cada caso. Por outro lado, uma análise das “obras de transposição” existentes esclareceria bem este problema. Em música, tais transposições são numerosas: “Imagens” musicais decorrentes de fenómenos da natureza, interpretação musical de obras de uma outra expressão artística, etc. O compositor russo A. A. Schenshin fez experiências muito minuciosas neste sentido: os *Anos de Peregrinação* de Liszt que se referem ao *Penseroso* de Miguel Ângelo e ao *Sposalizio* de Rafael.

I.B.

Linhas quebradas ou linhas angulares.

Como as linhas quebradas são compostas por linhas rectas, classificamo-las na categoria I sob B.

A linha quebrada produz-se sob pressão de duas forças da maneira seguinte (fig. 24):

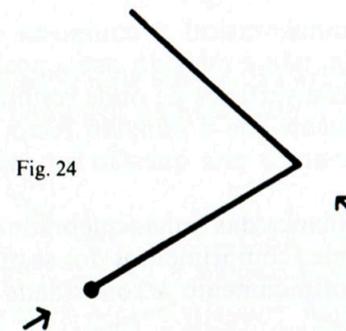


Fig. 24

I.B.1

Os exemplos *mais simples* de linhas quebradas são compostos por duas partes e resultam de duas forças cuja acção terminou após um impulso único. Este acontecimento simples demonstra a diferença importante entre linhas rectas e linhas quebradas: a quebrada estabelece uma relação mais estreita com o plano, trazendo já consigo a promessa do plano. O plano está em formação e é a linha quebrada que constitui o ponto. As diferenças entre as inúmeras linhas quebradas dependem exclusivamente dos seus ângulos e podemos classificar estas linhas em três categorias esquemáticas:

- a) a dos ângulos agudos — 45°
- b) a dos ângulos rectos — 90°
- c) a dos ângulos obtusos — 135°

Os outros são ângulos agudos ou obtusos menos característicos que só se diferenciam dos ângulos-tipo pelo número de graus. Assim, podemos acrescentar uma quarta categoria às três precedentes — uma linha quebrada não esquemática:

d) com ângulo livre, a que chamaremos linha quebrada livre.

O ângulo recto é o único da sua dimensão e nele só muda a direcção; existem apenas quatro possibilidades de existência de ângulos rectos que se tocam — ou se tocam pelos vértices, formando uma cruz, ou em função dos seus lados formando planos rectangulares — neste caso, o mais simétrico é o quadrado.

A cruz horizontal-vertical é composta por uma linha quente e uma fria, não é mais do que a posição central das linhas horizontais e verticais de onde resulta a temperatura fria-quente ou quente-fria do ângulo recto, segundo a sua direcção. Voltaremos a esta questão no capítulo “O plano original”.

Outra dissemelhança das linhas quebradas simples é definida pelos diferentes comprimentos dos segmentos — factor que modifica profundamente a sonoridade de base destas formas.

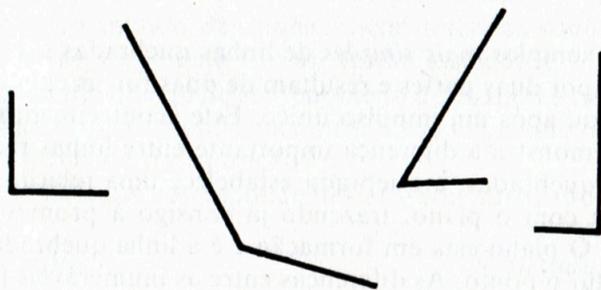


Fig. 25. Algumas linhas quebradas

A *sonoridade absoluta* das formas dadas depende de três condições e varia segundo:

1. a sonoridade das linhas rectas pelas suas variações mencionadas (fig. 25),
2. a sonoridade da inclinação em relação às tensões mais ou menos agudas (fig. 26),

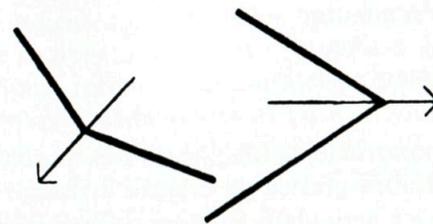


Fig. 26.

3. a sonoridade de uma tendência para uma conquista mais ou menos completa do plano (fig. 27).

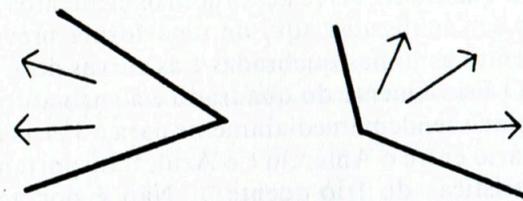


Fig. 27.

Estas três sonoridades podem criar uma tripla sonoridade pura. Mas, podemos empregá-las também separadamente ou em pares dependendo da composição geral: nunca as três sonoridades podem ser totalmente eliminadas, mas, uma ou outra podem predominar de maneira a que as outras se tornem quase inaudíveis.

O ângulo recto é o mais objectivo dos três ângulos-tipo e é também o mais frio, dividindo perfeitamente o plano quadrado em quatro partes.

O ângulo agudo é o mais tenso, logo, o mais quente, dividindo o plano quadrado em oito partes.

Passando o ângulo recto, a tensão aguda diminui e a veicidade de conquistar o plano aumenta proporcionalmente. Esta avides é refreada pelo facto de o ângulo obtuso ser incapaz de dividir o plano em partes iguais; ele inscreve-se duas vezes, sobrando 90° .

Assim têm correspondência as diferentes sonoridades destas três formas:

1. o frio — dominador
2. o agudo — activo, e
3. o inábil, fraco e passivo.

Estas três sonoridades, logo, estes três ângulos, fornecem uma bela metáfora gráfica da criação artística:

1. a acuidade e a actividade do pensamento interior (visão),
2. o domínio frio da execução magistral (realização),
3. o sentimento de insatisfação e a sensação da sua própria fraqueza, o trabalho terminado (sentimento a que os artistas chamam “hipócrita”).

Atrás, dissemos que os quatro ângulos rectos podem formar um quadrado. As relações com os elementos picturais só podem ser analisadas aqui de uma forma breve, mas a analogia entre as linhas quebradas e as curvas deve ser mencionada. O Frio-Quente do quadrado e a sua natureza francamente plana tendem imediatamente para o *Vermelho* que é intermediário entre o Amarelo e o Azul, transportando em si as características do frio-quente (7). Não é por acaso que encontramos tão frequentemente, nestes últimos tempos, o quadrado vermelho: é deste modo que se justifica o paralelismo *ângulos rectos e cor vermelha*.

Entre as linhas quebradas d), é preciso sublinhar especialmente o ângulo que se encontra entre os ângulos recto e agudo — o de 60° (ângulo recto - 30°, ângulo agudo + 15°). Se aproximarmos dois destes ângulos de modo a formarem um triângulo com os lados iguais — três ângulos ponteagudos e activos — eles tendem para o Amarelo. Assim, o *ângulo agudo* é interiormente de cor *amarela* (8).

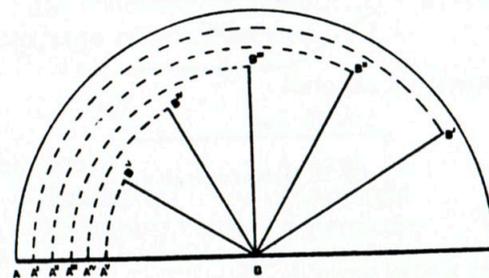
O ângulo obtuso perde cada vez mais a sua força agressiva e penetrante e o seu calor parece-se vagamente, por este facto, com a linha sem ângulos, cuja forma, como mostraremos mais adiante, é a terceira forma esquemática primeira: o círculo. O lado passivo do *ângulo obtuso* e a tensão quase ausente do seu vértice, dão a este ângulo a sua cor *azul*.

(7) Ver *Do Espiritual da Arte*, cap. VI “A linguagem das formas e das cores” e quadro 1, assim como os “elementos fundamentais da forma” (cf. mais adiante, pág. 289)

(8) *Do Espiritual...* cap. VI

Podemos indicar agora relações: quanto mais agudo é o ângulo mais se aproxima do calor agudo e, inversamente, depois do ângulo recto, vermelho, o calor diminui progressivamente tendendo cada vez mais para o frio até atingir o ângulo obtuso (150°), ângulo tipicamente azul, que faz sentir a linha curva e tende, no seu desenvolvimento, para o objectivo final: o círculo.

Este processo pode ter a seguinte expressão gráfica:



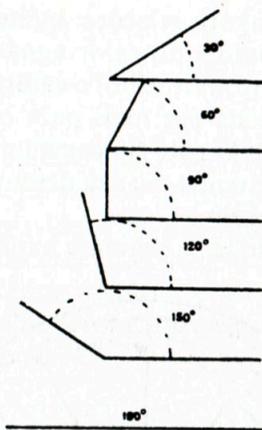
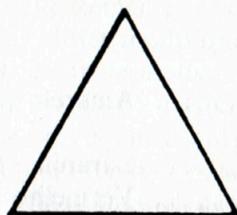


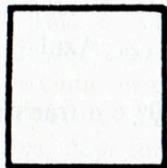
Fig. 29. Medidas de ângulos

Fig. 30. Ângulo agudo ⇔



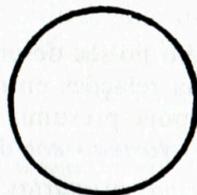
⇔ Amarelo

Fig. 31. Ângulo recto ⇔



⇔ Vermelho

Fig. 32. Ângulo obtuso ⇔



⇔ Azul

Se estas analogias, assim como as precedentes, são exactas, podemos tirar, da comparação dos dois, a seguinte conclusão; as sonoridades e as características dos componentes dão, em certos casos, um total de características que não é idêntico às características primeiras. Factos análogos não são desconhecidos para as outras ciências, como por exemplo, a química: a soma, dividida nos seus componentes não se obtêm, em certos casos, pela adição dos componentes⁽⁹⁾. Talvez, neste caso, nos encontremos perante uma lei desconhecida cujo aspecto vago nos desconcerta.

<i>Linha</i>	<i>Côr</i>	<i>Relação da temperatura e da luz</i>
Horizontal	Preto	= Azul
Vertical	Branco	= Amarelo
Diagonal	Cinzeno/Verde	= Vermelho
<i>Plano</i>	<i>Componentes</i>	<i>A soma cria o terceiro dado primário</i>
Triângulo	Horizontal Preto = Azul	Diagonal Vermelho
		Amarelo
Quadrado	Horizontal Preto = Azul	Vertical Branco = Amarelo
		Vermelho
		<i>Tensões (como componentes)</i>
Círculo ⁽¹⁰⁾	activas=Amarelo passivas=Azul	Azul

Assim, a soma figuraria como o elo que falta para o equilíbrio dos componentes. Desta forma, os componentes resultariam da soma — as linhas dos planos — e inversamente. A prática artística sustenta esta pretensão máxima, de

(9) Em química, não é usado um sinal de igualdade para estabelecer analogias mas sim um ⇔ que indica as relações. O meu objectivo é demonstrar as relações "orgânicas" dos elementos da pintura. Mesmo na impossibilidade de demonstração, ou seja, de provar integralmente as identidades, indicarei as relações interiores através de duas setas: ⇔ Não receamos o possível erro: a verdade revela-se muitas vezes através dos enganosa.

(10) A origem do círculo será exposta na análise das linhas curvas — como agressão e afirmação passível de ser submetida. De qualquer modo, o círculo é um caso à parte entre as três formas originárias — as linhas rectas não saberiam produzi-lo.

maneira que uma pintura a preto e branco composta por linhas e pontos consegue um equilíbrio mais evidente pela integração de uma superfície (ou das superfícies): um peso ligeiro exige um contrapeso pesado. Observamos esta necessidade mais fortemente ainda na pintura policroma, facto conhecido de todos os pintores.

Com tais reflexões o nosso fim situa-se para lá da tentativa de estabelecer regras mais ou menos precisas. Parece-nos também muito importante provocar a discussão sobre os métodos teóricos. Os métodos de análise da arte foram sempre demasiado arbitrários e, muitas vezes, demasiado subjectivos. Os tempos futuros conduzem-nos a um caminho mais preciso e mais objectivo que tornará possível um trabalho colectivo no domínio da estética experimental. Como as tendências e as capacidades são, tanto aqui como em qualquer outro lado, de natureza diferente e cada um trabalha segundo as suas possibilidades, uma direcção de pesquisa adoptada por muitos só pode assumir maior importância.

Por aqui e por acolá surge a ideia do Instituto de Arte trabalhar metodicamente, ideia que se realizará talvez em breve em diversos países. Podemos afirmar sem exagerar que uma ciência da arte, seja qual for a sua amplitude, deve ser internacional: apesar de interessante, não é suficiente estabelecer uma teoria da arte exclusivamente europeia. Não são as condições geográficas ou outras circunstâncias exteriores que importam (ou, em todo o caso, exclusivamente), mas sim as diferenças que existem na substância interior das “nações” precisamente nos domínios da arte. Citamos como exemplo o nosso luto negro oposto ao luto branco dos Chineses⁽¹¹⁾. Não

(11) As diferenças que exigem um exame aprofundado, tanto no que diz respeito à raça como à “nação”, serão sem dúvida demonstradas sem dificuldade se a análise for feita com precisão e método. Pelo contrário, vamos encontrar obstáculos insuportáveis ao analisarmos os pormenores que, por vezes, têm uma importância inesperada — as influências que agem sobre esses pormenores precisamente no início de uma civilização levam muitas vezes a imitações superficiais e escondem, deste modo, qualquer desenvolvimento posterior. Mas tais fenómenos exteriores têm pouca importância no decurso de uma pesquisa metódica e podem ser descurados neste género de trabalho teórico o que não seria possível, evidentemente, de um ponto de vista puramente “positivista”. Mesmo um caso “simples”, uma perspectiva parcial apenas pode levar a conclusões parciais. Seria demasiado simplista supor que um povo se encontra colocado “por acaso” numa tal situação geográfica determinante na sua evolução, assim como seria insuficiente pretender que as condições políticas e económicas criadas por um povo dirigissem e formassem a sua força criadora. O fim de uma força criadora é totalmente interior — assim o interior não pode ser explicado *unicamente* pelos dados exteriores.

pode existir contraste maior de sensibilidade às cores — nós falamos do “Branco” e do “Preto” tão correntemente como do “dia” e da “noite”. De qualquer modo, podemos descobrir aqui o parentesco profundo e, portanto, imediatamente perceptível, entre as duas cores — as duas significam silêncio e a diferença profunda entre Chineses e Europeus revela-se de maneira clara através deste exemplo. Os cristãos, após séculos de cristianismo, sentem a morte como um silêncio definitivo que eu definiria como um “poço sem fundo”, enquanto os Chineses não-cristãos consideram o silêncio como a primeira fase em direcção a uma linguagem nova que designaria pelo nome de “nascimento”⁽¹²⁾.

As características “nacionais” apresentam um “problema” que hoje se subestima ou que se aborda através de uma perspectiva superficial ou estritamente económica, o que sublinha os lados negativos e esconde totalmente as diferenças fundamentais. E, contudo, são estas diferenças interiores que são essenciais. Vista deste ângulo, a soma das nações criaria uma harmonia e não uma dissonância. Poderia acontecer que nesta situação aparentemente sem esperança, fosse ainda arte, desta vez através de um percurso científico, que criasse inconsciente ou arbitrariamente uma harmonia. A realização da ideia de Institutos da Arte internacionais poderia constituir um primeiro passo.

I.B.2

As formas mais simples de linhas quebradas podem ser complicadas pela reunião de quaisquer outras linhas a duas linhas originárias. Então, o ponto não sofreria dois, mas vários impulsos que consideraremos, para simplificar, provenientes de duas forças alternadas. O protótipo destas linhas quebradas compõe-se de segmentos de comprimentos idênticos e de ângulos rectos. Em seguida, as inumeráveis variantes de linhas com múltiplos ângulos podem modificar-se em duas direcções:

1. pela combinação de ângulos agudos, rectos e obtusos ou livres, e

(12) Ver *Do Espiritual na Arte*, cap. VI “A linguagem das formas e das cores”.

2. pelos diferentes comprimentos dos segmentos.

Uma linha de múltiplos ângulos pode, então, ser composta pelas mais diversas partes — das mais simples às mais complicadas.

Soma de ângulos obtusos de segmentos idênticos,

Soma de ângulos obtusos de segmentos diferentes,

Soma de ângulos obtusos que alternam com ângulos agudos de segmentos idênticos, ou diferentes,

Soma de ângulos obtusos que alternam com ângulos rectos e ângulos agudos, etc.



Fig. 33. Linha livre com múltiplos ângulos

Em ângulo agudo elas indicam a altura, portanto, a vertical; em ângulo obtuso, tendem para a linha horizontal mas conservam, sob todas as suas formas, a mobilidade ilimitada da linha recta.

Se, ao formar o ângulo obtuso, uma força aumenta alargando o ângulo, este tende para o plano e, particularmente, para o círculo. O parentesco entre a linha do ângulo obtuso, a linha curva e o círculo não é apenas de natureza exterior mas completamente interior: a passividade do ângulo obtuso, a sua atitude neutra em relação ao que o rodeia levam-no a uma grande interiorização que, por sua vez, leva à absorção profunda do círculo.

II.1

Se duas forças exercem a sua acção sobre o ponto simultaneamente de maneira que uma seja contínua e preponderante, produz-se uma linha curva cujo protótipo é

1. a curva simples.

Em suma, é uma linha recta desviada do seu trajecto por uma pressão lateral contínua — quanto maior é esta pressão mais o desvio da recta se acentua; a tensão para o exterior aumenta cada vez mais e a linha tende finalmente para o fechamento sobre si mesma.

A diferença interior entre as linhas curvas e as rectas consiste no número e na natureza das tensões: a linha recta sofre duas tensões primitivas definidas que apenas têm um papel insignificante para a linha curva — cuja tensão essencial se situa no arco (terceira tensão que é oposta às outras e que as domina, fig. 34).

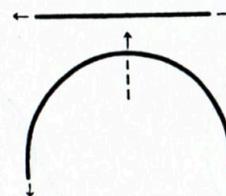


Fig. 34. Tensões da linha recta e da linha curva

Perdendo a força penetrante do ângulo, ganha em força, a qual, sendo menos agressiva, contém uma maior duração. O ângulo parece-nos jovem e irreflectido, ao contrário do arco que possui uma maturidade e uma força consciente dela própria.

Esta maturidade e harmonia leve da linha curva leva-nos a defini-la com segurança, (e não à linha quebrada), como a antítese da linha recta, a génese da linha curva e o carácter que daí decorre, quer dizer a ausência da recta força-nos a esta asserção: *a linha recta e a linha curva formam o par de linhas originalmente opostas* (fig. 35).

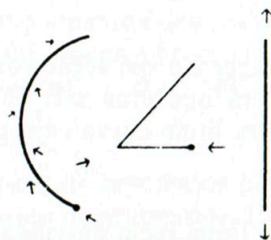


Fig. 35

Devemos, portanto, considerar a linha quebrada como uma transição: Nascimento — Juventude — Maturidade.

Enquanto a linha recta é uma negação total do ponto, a linha curva contém a substância do plano. Se o ponto é empurrado por duas forças em condições inalteráveis, a linha curva que daí resulta reencontrará, mais cedo ou mais tarde, o seu ponto de partida. Começo e fim fundem-se e desaparecem sem deixar rasto; deste facto resulta o plano mais efémero e, ao mesmo tempo, mais sólido: o círculo ⁽¹³⁾(fig. 36).

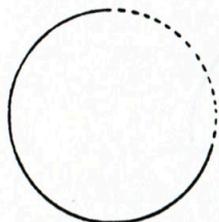


Fig. 36. Círculo em formação

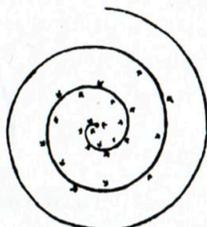


Fig. 37. Espiral em formação

Entre outras características, a recta contém, ainda que bem escondida — a veleidade de produzir um plano, de se transformar num ser mais sólido, fechado sobre si mesmo. Isto

(13) Um desvio regular do círculo produz a espiral (fig. 37). A força que age no interior ultrapassa continuamente a força exterior. A espiral é, portanto, um círculo desviado de um modo regular. Mas, em pintura, sublinhamos uma diferença essencial: se o círculo é um plano a espiral é apenas uma linha. A geometria não distingue esta diferença que é demasiado importante para a pintura — ela define tanto o círculo como a elipse, a lemniscata e outras formas planas como linhas curvas. Ao contrário, a designação de "linha curva" não se conjuga com a terminologia geométrica mais precisa que, baseada em fórmulas, deve estabelecer classificações (parábolas, hipérbolas) que não são consideradas em pintura.

é-lhe possível, mas, ao contrário da linha curva que pode criar um plano com a ajuda de duas forças, a linha recta necessita para tal de três impulsos. Criando este novo plano, o começo e o fim, ao invés de desaparecerem sem deixar rasto, desenham-se em três lugares. Ausência total de linhas rectas e de ângulos por um lado, três linhas rectas e três ângulos por outro, são os indícios dos dois planos primordiais mais opostos, planos esses que se encontram, portanto, face a face com o par de planos originalmente opostos.

Logicamente obtemos com isto a confirmação de certas relações de três elementos picturais que praticamente se confundem, mas, que são distintos em teoria:

Linha — Plano — Côr.

Linha recta	Triângulo	Amarelo
Linha curva	Círculo	Azul
1.º par	2.º par	3.º par

Três pares elementares originalmente opostos.

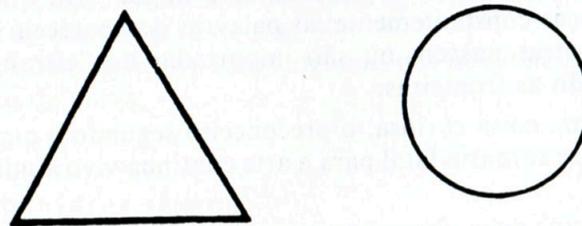


Fig. 38. Par de superfícies originalmente opostas

Esta ordem abstracta que encontra a sua aplicação constante mais ou menos consciente na arte da pintura, deve ser comparada com a ordem da natureza. Nos dois casos — arte e natureza — a ordem traz ao homem uma profunda satisfação interior. Esta mesma ordem abstracta é certamente, também, pertença das outras artes. Na escultura e na arquitectura ⁽¹⁴⁾ são os elementos dos volumes, na música os elementos dos sons, na dança os dos movimentos e na poesia

(14) A identidade dos elementos de base em escultura e em arquitectura explica, em parte, que a escultura seja eliminada pela arquitectura.

os elementos verbais⁽¹⁵⁾ que exigem uma definição análoga e uma síntese elementar na relação entre as suas características exteriores e interiores a que chamaremos sonoridades.

As equações estabelecidas no sentido que propomos devem ser examinadas posteriormente e é bem possível que dessas equações separadas resulte *uma* equação de síntese.

A afirmação subjectiva que está certamente enraizada nas experiências intuitivas empurra para os primeiros passos neste caminho sedutor; mas, uma atitude puramente afectiva poderia conduzir-nos a desvios que só poderemos evitar com a ajuda de um trabalho preciso e analítico. Um método apropriado⁽¹⁶⁾, impedir-nos-ia de seguir por um falso caminho.

Os progressos alcançados por um trabalho metódico levar-nos-ão ao estabelecimento de um dicionário de elementos e, num posterior desenvolvimento, a uma síntese, finalmente a um tratado de composição que, ultrapassando os limites das artes distintas, seja válido para a "arte" em geral⁽¹⁷⁾.

Um dicionário não petrifica uma língua viva que sofre mudanças constantemente: as palavras desaparecem e morrem, outras nascem ou são importadas do "estrangeiro", passando as fronteiras.

Porém, coisa curiosa, o preconceito segundo o qual uma síntese se tornaria fatal para a arte continua vivo ainda hoje.

Quanto mais forças existirem a agir sobre o ponto, mais direcções se diferenciarão, mais os componentes de uma linha quebrada variarão pelo seu comprimento, mais os planos serão complexos. As variantes são inesgotáveis (fig. 39).

Falamos desta questão para melhor definir a diferenciação entre linhas quebradas e curvas.

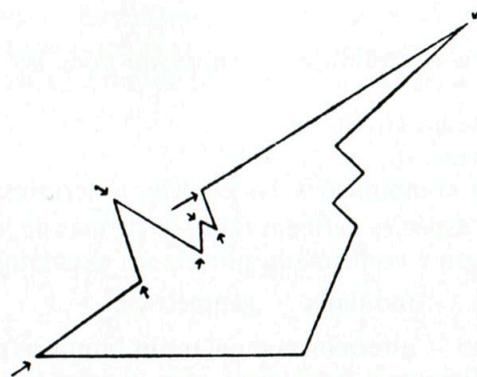


Fig. 39

Os planos resultantes de linhas curvas e que apresentam um sem número de possibilidades de variantes não perdem nunca a relação — mesmo que vaga — com o círculo, pois contêm as extensões deste (fig. 40).

Devemos mencionar ainda algumas das possibilidades de variação da curva.

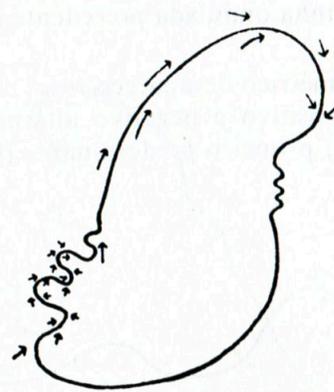


Fig. 40

(15) Estas definições dos elementos picturais das diferentes artes devem ser consideradas provisórias mas as definições habituais são igualmente vagas.

(16) Isto demonstra a necessidade de emprego simultâneo da intuição e do raciocínio.

(17) Ver indicações precisas em *Do Espiritual na Arte* e o meu artigo "Sobre a composição cénica" (1912).

II.2

Uma curva complicada ou *ondulada* pode ser composta por:

1. segmentos do círculo, ou
2. curvas livres, ou
3. diferentes combinações das espécies anteriores.

Estas três espécies definem todas as formas de linhas curvas. Esta regra é confirmada por alguns exemplos.

Linha curva — ondulada — geométrica:

Raio idêntico — alternância regular dos impulsos positivos e negativos. Percurso horizontal com tensões e distensões alternadas (fig. 41).



Fig. 41

Linha curva — livremente ondulada:

Deformação da linha ondulada precedente mantendo o percurso horizontal:

1. o aspecto geométrico, desaparece,
2. os impulsos positivo e negativo alternam-se irregularmente sendo o primeiro predominante (fig. 42).

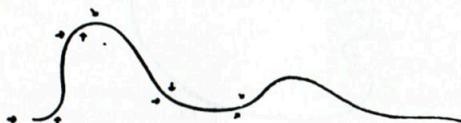


Fig. 42

Linha curva — livremente ondulada:

Deformação acentuada. Luta apaixonada entre duas forças. A força positiva manifesta-se fortemente no sentido da altura (fig. 43).



Fig. 43

Linha curva — livremente ondulada:

Variação da precedente:

1. o ponto culminante dirigido para a esquerda — fugindo ao ataque enérgico do impulso negativo,
2. acentuação da altura pelo aumento de espessura da linha — ênfase (fig. 44).

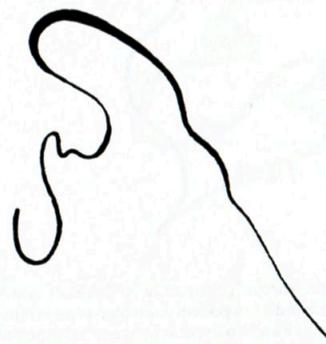


Fig. 44

Linha curva — Livremente ondulada:

Depois de uma primeira subida para a esquerda, tensão imediata, generosa e decidida para cima e para a direita. Afrouxamento circular para a esquerda. Quatro ondas são energeticamente subordinadas à direcção da esquerda em baixo e no sentido da direita em cima ⁽¹⁸⁾ (fig. 45).

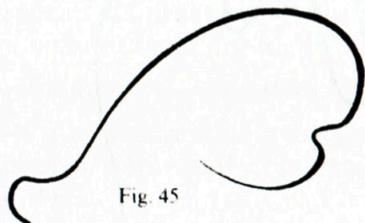


Fig. 45

Linha curva — ondulada-geométrica:

Oposta à linha ondulada-geométrica (fig. 41) uma subida pura com desvios mínimos para a esquerda e para a direita. O enfraquecimento súbito das vagas leva a uma tensão acrescida da vertical.

Raio das vagas de baixo para cima: 4, 4, 4, 2, 1 (fig. 46).



Fig. 46

(18) Falaremos da sonoridade "direita", "esquerda" e das suas tensões no capítulo "O Plano Original". Os efeitos de esquerda e direita podem controlar-se ao verem-se as imagens do livro ao espelho, para cima e para baixo virando o livro. A imagem "no espelho" e a imagem "na cabeça" são fenómenos demasiado misteriosos e de uma importância capital para um tratado de composição.

Nos exemplos que demos, duas espécies de dados produzem os seguintes efeitos:

1. a combinação de impulsos activos e passivos,
2. a participação das sonoridades da direcção. A estes dois factores de sonoridade podemos juntar ainda
3. o aumento da espessura da própria linha.

Este aumento da espessura da linha consiste num cruzamento ou descruzamento progressivo ou espontâneo da espessura. Um exemplo simples torna supérfluo qualquer explicação pormenorizada (ver fig. 47, 48 49).

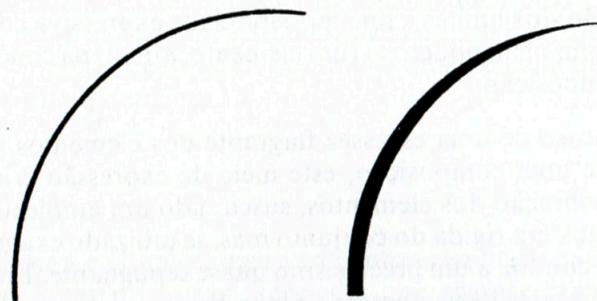


Fig. 47. Linha curva geométrica ascendente

Fig. 48 A mesma linha com diminuição contínua de espessura, produzindo uma tensão acrescida da subida



Fig. 49. Espessamentos espontâneos de uma linha curva livre

Os aumentos de espessura de uma linha nomeadamente os de um segmento de recta, lembram-nos o problema do cruzamento do ponto: também aqui se coloca a questão: “em que momento desaparece a linha enquanto tal e nasce o plano?”, sem se encontrar resposta precisa. Como responder à pergunta: “onde acaba o rio e começa o mar?”

Os limites são imprecisos e fluidos. Tudo depende aqui das proporções como acontecia atrás com o ponto — a ressonância do absoluto torna-se, sob a influência da relatividade, imprecisa e atenuada; na prática, a aproximação dos limites exprime-se com maior precisão que na teoria ⁽¹⁹⁾. Esta aproximação dos limites é uma possibilidade expressiva considerável, um meio poderoso (um elemento, afinal) na concepção da composição.

No caso de uma escassez flagrante dos elementos principais de uma composição, este meio de expressão cria uma certa vibração dos elementos, suscitando um amolecimento da atmosfera rígida do conjunto mas, se utilizado exageradamente conduz a um preciosismo quase repugnante. Em todo o caso, acerca desta questão apenas dispomos, por enquanto, de bases puramente intuitivas.

Uma distinção universalmente aceite entre linha e plano é, por agora, impossível, facto que corresponde talvez ao estado pouco avançado da pintura e ao seu carácter embrionário, a menos que não seja determinado pela própria natureza desta arte ⁽²⁰⁾.

Um factor de sonoridade específica da linha consiste:

4. nas extremidades exteriores da linha, produzidas pelo aumento da sua espessura de que temos vindo a falar. Nestes casos podemos considerar as duas extremidades da linha

(19) Algumas ilustrações de página inteira neste livro constituem exemplos explícitos (ver Apêndice).

(20) O uso da aproximação dos limites ultrapassa naturalmente de longe o problema Linha-Plano e inclui todos os elementos da pintura e o seu emprego: a cor, por exemplo, possui esta faculdade de forma acentuada e dispõe, assim, de inúmeras possibilidades. O plano original também dispõe desse meio. A totalidade destes meios de expressão define as regras e as leis da composição.

como duas linhas autónomas o que representa um interesse mais teórico do que prático.

O problema do aspecto exterior da linha lembra-nos o mesmo problema acerca do ponto.

Liso, dentado, rasgado, arredondado são características que evocam certas sensações tácteis; não subestimemos também na prática as fronteiras da linha. As possibilidades de combinação traduzidas em sensações tácteis são mais variadas para a linha que para o ponto; por exemplo, extremidades lisas de uma linha dentada, extremidades dentadas de uma linha lisa e curva, extremidades rasgadas de uma linha dentada, extremidades rasgadas de uma curva, etc... Todas estas qualidades podem aplicar-se aos três tipos de linhas — recta, quebrada e curva — podendo cada uma ser tratada diferentemente.

III

A terceira e última categoria de linhas resulta da combinação das duas primeiras espécies a que chamaremos *linha combinada*. O seu carácter específico é definido pela natureza dos segmentos que a compõem:

1. é uma linha *combinada geométrica* se é composta exclusivamente por segmentos geométricos,
2. é *combinada mista*, se, aos segmentos geométricos se juntam segmentos livres,
3. é *combinada livre* se é composta unicamente por segmentos livres.

Tirando a diferença de características (definida pelas tensões interiores) e também, o processo de formação, a origem das linhas é a mesma: a força.

A acção de uma força dá vida ao material e esta vida exprime-se através de tensões. Estas, por seu lado, dão uma expressão *interior* ao elemento. O elemento é o resultado efectivo da acção de uma força no material. A linha é o exemplo mais evidente e mais simples desta criação que, de

cada vez, se produz de maneira precisa e lógica exigindo, assim, um emprego também ele preciso e lógico. Logo, a *composição* é apenas uma *organização precisa e lógica das forças vivas* contidas nos elementos sob a forma de tensões.

Em suma, todas as forças se podem traduzir em números a que chamaremos *fórmula numérica*. Para a arte é apenas uma asserção teórica que, apesar de tudo, se não pode descuidar: falta-nos hoje a possibilidade de medição que, não sendo utópica, surgirá mais cedo ou mais tarde. A partir deste momento, todas as composições encontrarão a sua fórmula numérica mesmo que, de início, ela só correspondesse ao "traçado" e às grandes linhas. Depois, é uma questão de paciência que tenderá para uma divisão das grandes componentes em conjuntos numéricos cada vez mais pequenos. Apenas se poderá realizar um tratado das composições precisas que se prevejam hoje, logo que tenhamos em nosso poder a formulação numérica. Proporções simples encontraram depois de milhares de anos, a sua fórmula numérica na arquitectura, na música e parcialmente na poesia (por exemplo, o templo de Salomão), enquanto proporções mais complexas não puderam ser expressas em fórmulas. É tentador trabalhar com proporções numéricas simples o que corresponde justamente às tendências actuais da arte. Mas, dominado este escalão parecerá também tão tentador (senão mais) encontrar e empregar uma complexidade maior das proporções numéricas ⁽²¹⁾.

O interesse da fórmula numérica toma duas direcções, a teoria e a prática; na primeira importa a ordem, na segunda o fim prático. Aqui a regra é subordinada ao fim e, devido a este facto, a obra atinge a qualidade suprema: o natural.

Até agora classificámos as linhas separadamente e estudámos as suas características. As diferentes possibilidades de emprego de várias linhas, a natureza da sua acção recíproca, a submissão de uma linha isolada aos *grupos de linhas* são problemas de composição e, como tal, ultrapassam os limites do nosso actual propósito. Apesar disso, são ainda necessá-

(21) Ver *Do Espiritual na Arte*, cap. VII, "Teoria".

rios alguns exemplos-tipo para demonstrar a natureza da linha isolada. Vamos mostrar algumas combinações, não com a intenção de dar uma imagem completa mas com o propósito único de indicar o caminho para as composições complexas.

Alguns exemplos de ritmos simples:



Fig. 50

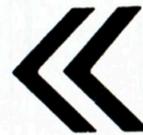


Fig. 51

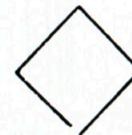


Fig. 52



Fig. 53

Fig. 50. Repetição de uma linha recta com alternância de peso

Fig. 51. Repetição de uma linha quebrada

Fig. 52. Repetição em direcção oposta, formação de um plano

Fig. 53. Repetição de uma linha curva



Fig. 54



Fig. 55

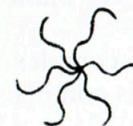


Fig. 56

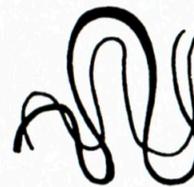


Fig. 57

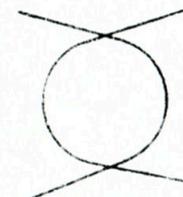


Fig. 58

Fig. 54. Repetição em direcções opostas de uma linha curva, formação de varios planos

Fig. 55. Repetição de uma linha recta ritmada em direcção a um centro

Fig. 56. Repetição de uma linha curva ritmada em direcção a um centro

Fig. 57. Repetição de uma linha curva cuja espessura diminui devido a presença da linha curva que a acompanha

Fig. 58. Repetição de uma linha curva em direcções opostas

O caso mais simples é o da *repetição* regular de uma linha recta com intervalos idênticos (fig. 59) — ritmo primitivo, quer com intervalos que aumentam regularmente (fig. 60) seja com intervalos irregulares (fig. 61).



Fig. 59

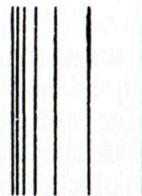


Fig. 60



Fig. 61

O primeiro exemplo mostra uma repetição cujo objectivo consiste num *reforço quantitativo*, como na música a utilização de diversos violinos reforça o som de um só.

No segundo exemplo, uma ressonância *qualitativa* junta-se ao reforço qualitativo o que corresponde, em música, à repetição dos mesmos compassos depois de um intervalo ou à repetição em *piano*, o que modifica a qualidade da frase musical (22).

O mais complexo é o terceiro exemplo pois mostra um ritmo mais complicado.

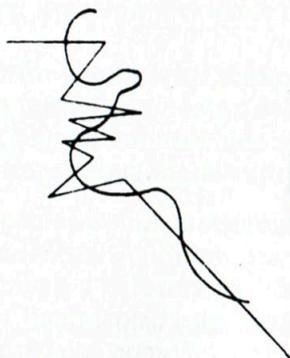


Fig. 62. Combinação oposta de uma linha curva com uma linha quebrada. As características das duas linhas atingem uma sonoridade amplificada.

(22) Uma repetição feita por outros instrumentos conjugados de forma idêntica deve ser considerada como uma repetição qualitativa brilhante.

Combinações ainda mais complicadas são possíveis graças às linhas quebradas e sobretudo, às linhas curvas.

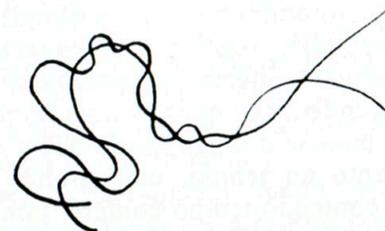


Fig. 63. Linhas curvas que se acompanham

Nos dois casos (figs. 63 e 64), temos cruzamentos quantitativos e qualitativos que conservam, porém, algo de doce e suave porque o lirismo se sobrepõe ao drama. Para o caso contrário esta oposição é insuficiente: o antagonismo não poderá encontrar a sua ressonância plena.

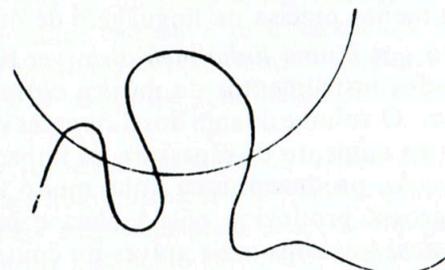


Fig. 64. Linhas curvas que se separam

Combinações como estas — em suma, autónomas — podem evidentemente ser subordinadas a outras maiores que não são mais que uma parte da composição total, tal como o nosso sistema solar não é mais que um ponto no universo cósmico.

A harmonia geral de uma *composição* pode, portanto, consistir em várias combinações cujo antagonismo é levado a extremos. Estas oposições podem ter até um carácter discordante e, apesar disso, o seu emprego correcto longe de ser

negativo, agirá de uma maneira positiva sobre a composição geral e levará a obra de arte até uma perfeição harmoniosa.

O elemento-tempo é, em geral, mais perceptível na linha do que no ponto — o comprimento corresponde a uma noção de duração. Ao contrário, seguir uma linha recta ou seguir uma curva exige durações diferentes, mesmo que o comprimento das duas seja idêntico; quanto mais uma linha curva é movimentada mais se a longa em duração. A linha oferece, portanto, quanto ao tempo, uma grande diversidade de expressão. O conteúdo-tempo confere, também, diferentes colorações interiores à linha horizontal e à linha vertical mesmo que o seu comprimento seja idêntico; talvez se tratem, de facto, de comprimentos diferentes, o que psicologicamente poderá ser explicado. O elemento-tempo não deve, pois, ser subestimado numa composição linear, devendo ser examinado atentamente no âmbito de um tratado de composição.

Tal como o ponto, a linha é empregue noutras artes para além da pintura. O carácter da linha encontra uma transposição mais ou menos precisa na linguagem de outras artes.

Sabemos o que é uma *linha melódica* (ver fig. 11) ⁽²³⁾. A maior parte dos instrumentos de música correspondem ao carácter linear. O volume de som dos diferentes instrumentos corresponde ao aumento de espessura da linha: o violino, a flauta, o *piccolo*, produzem uma linha muito fina; de uma linha mais grossa produzida pela violeta e pelo clarinete chegamos graças aos sons mais graves do contrabaixo e da tuba até às linhas mais espessas.

Independentemente do seu comprimento, a coloração da linha depende também da própria cor dos diversos instrumentos.

O órgão é um instrumento tipicamente linear enquanto o piano é um instrumento que releva da ideia de ponto.

Podemos verificar que, na música, a linha representa o modo de expressão predominante. Tanto em música como

(23) Esta linha produz-se orgânicamente a partir de pontos repetidos.

em pintura, afirma-se pelo volume e pela duração ⁽²⁴⁾. Nestas duas artes, o problema do Tempo e do Espaço é um tema à parte e a sua separação conduziu a uma atitude orientada através da qual as noções Tempo-Espaço e Espaço-Tempo foram demasiado divididas. Os graus de intensidade do *pianissimo* ao *fortissimo* encontram equivalente no crescimento e diminuição da linha ou ainda no seu grau de clareza. A pressão do gesto sobre o arco corresponde exactamente à pressão do gesto na ponta do lápis.

É particularmente interessante e significativo que a actual representação músico-gráfica — a escrita musical — mais não seja do que diversas combinações de pontos e de linhas. Todavia, a duração apenas é legível pela cor do ponto (somente branco e preto, o que leva a uma restrição dos meios) e pelo número de colcheias (linhas). Do mesmo modo, a altura do som mede-se pelas linhas, de forma que lhe servem de base 5 linhas horizontais. É instrutivo ver que a concisão e a simplicidade dos meios de transcrição conseguem transmitir, em linguagem clara, as sonoridades mais complicadas ao olho iniciado (ou, indirectamente, ao ouvido). As duas características tentam as outras artes e é compreensível que a pintura ou a dança estejam à procura da sua “escrita” própria, apenas existindo um caminho: a análise dos elementos da base para se alcançar, finalmente, a expressão gráfica adequada ⁽²⁵⁾.

Na *dança*, e nomeadamente na dança contemporânea, cada dedo desenha linhas com expressões precisas. O bailarino “moderno” segue em cena linhas distintas incluindo-as como elemento essencial na composição da sua dança

(24) Em física, para se medir a altura do som, utilizam-se aparelhos apropriados, que projectam mecânicamente a vibração das ondas num plano, dando assim, ao som musical, um aspecto preciso. Fazem-se experiências idênticas para a cor.

Portanto, a ciência da estética dispõe já de um número de casos importantes de transposições gráficas precisas para o método sintético.

(25) Apenas podemos indicar brevemente as relações entre as expressões picturais e as expressões das outras artes e, finalmente, entre as manifestações de outros “mundos” em particular. As “transposições” e as suas possibilidades, — e em geral, a transposição de diferentes fenómenos em formas lineares (“gráficas”) e em formas de cor (“picturais”) — exigem um estudo aprofundado; expressão linear e expressão a cores. Não duvidamos senão por princípio de qualquer fenómeno, seja em que plano for que possa exprimir-se assim — pela expressão da sua essência interior — seja a tempestade, J. S. Bach, o medo, um acontecimento cósmico, Rafael, dores de dentes, um acontecimento “sublime” ou “banal” ou ainda, uma sensação “superior” ou “inferior”. O único perigo consistiria em descuidar o conteúdo e agarrarmo-nos à aparência formal.

(Zacharoff). Todo o corpo do bailarino até à ponta dos cabelos constitui, a todo o momento, uma composição linear ininterrupta (Palucca).

O facto de insistir na linha é talvez novo, mas não é, naturalmente, uma invenção da dança “moderna”: tanto quanto o *ballet* clássico, as danças populares em todos os momentos da sua “evolução” servem-se da linha.

O papel e a importância da linha na *escultura* e na *arquitectura* são evidentes — a construção do espaço é, simultaneamente uma construção linear.

Seria uma tarefa muito importante para a pesquisa estética, analisar o traçado gráfico em arquitectura, pelo menos nas obras-tipo dos diversos povos em diferentes épocas, e encontrar uma transcrição puramente gráfica dessas construções. A base filosófica destas pesquisas deveria ser o conhecimento das relações entre as fórmulas gráficas e a atmosfera espiritual das épocas dadas. Por agora, pela lógica e pela necessidade, o ponto final desta pesquisa deter-se-á nas linhas horizontais e verticais que dominam o espaço através das partes superiores que se projectam do edifício. Nos nossos dias e com o estado actual da técnica, os materiais de construção oferecem as maiores e mais seguras possibilidades. Este princípio da arquitectura deve ser definido, segundo a minha terminologia, como *frio-quente* e *quente-frio* — seguindo a predominância das linhas horizontais ou verticais. Um certo número de obras importantes foi criado neste espírito em pouco tempo e aparece cada vez mais em todos os países (Alemanha, França, Países Baixos, Rússia, América, etc).

A criação ritmada do poema encontra a sua expressão nas linhas rectas e curvas e a sua alternância lógica desenha-se com uma precisão gráfica dentro da métrica poética. Fora das medidas ritmadas, que são precisas, o poema ganha, através da recitação, uma linha melódica musical que exprime de uma maneira instável e variável o *crescendo* e *decrecendo*, a tensão e o repouso. Esta linha é orgânica porque está ligada ao conteúdo literário do poema — tensão e repouso que dependem do conteúdo. Aquilo que se afasta da linha lógica, aquilo que é variável, depende do recitador, do mesmo modo que, em música, a

intensidade sonora (*forte* e *piano*) depende do intérprete. A falta de precisão da linha melódica musical tem pouca importância para um poema “literário” mas, é fatal para um poema abstracto porque a linha cromática constitui um elemento essencial e determinante deste último. Deve encontrar-se para este género de poesia, um sistema de escrita que dê com precisão a linha cromática como o que é empregue em música. O problema das possibilidades e limites de uma poesia abstracta deve contar com formas mais precisas que a arte figurativa e que os problemas puramente formais, essenciais para o primeiro, são por vezes negligenciáveis no segundo. Examinámos a mesma diferença quando falámos do ponto e, como tínhamos dito, o ponto é o silêncio.

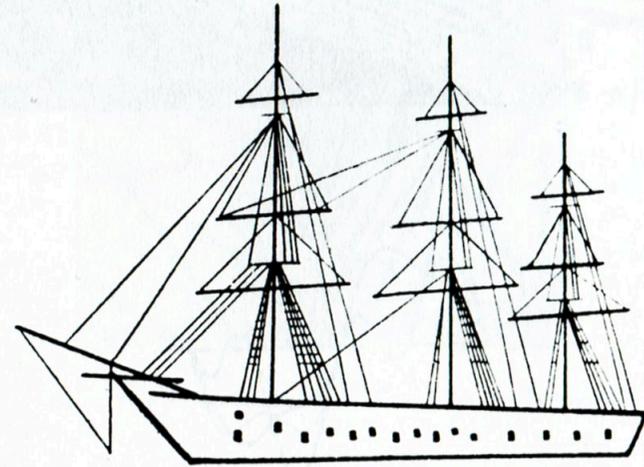


Fig. 65. Esquema de um barco à vela. Construção linear face ao movimento (casco e enxárcia)

Num domínio próximo das artes — o das obras de arte e da sua técnica — a linha ganha uma importância crescente (figs. 65 e 66).

Inicialmente, que eu saiba, a Torre Eiffel em Paris foi a primeira e a mais importante tentativa de pôr de pé uma

construção de grande altura toda baseada em linhas — a linha tinha suplantado a superfície (26).

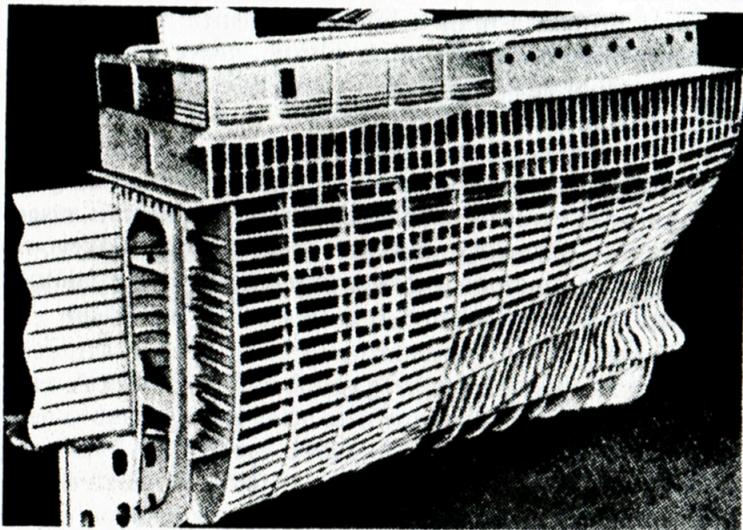


Fig. 66. Carcaça de um cargueiro

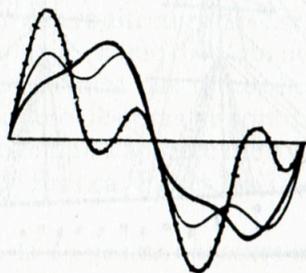


Fig. 67. Gráfico de uma curva de corrente eléctrica (extraído de *Physik in graphischen Darstellungen* de Felix Auerbach, edição Teubner)

(26) O exemplo importante e específico é o emprego da linha como expressão gráfica de números por um processo técnico. O registo automático de linhas (como é utilizado nas observações meteorológicas) é uma representação gráfica precisa de uma forma crescente ou decrescente. Esta representação permite reduzir ao mínimo o emprego de algarismos — a linha substitui parcialmente os algarismos. Esses gráficos são claros e compreensíveis também para os não iniciados (fig. 67).

Passados anos, ainda se utiliza este mesmo método nas estatísticas — para representar por ascensões lineares um desenvolvimento ou um estado actual; mas, neste caso, os diagramas devem ser desenhados à mão, resultado de um longo e minucioso trabalho. Outras ciências empregam também este método. (cf. por exemplo, as curvas de raios luminosos em astronomia).

As juntas e as cavilhas são pontos nessas construções lineares. São construções em linhas e pontos, não planas, mas no espaço (fig. 68) (27).

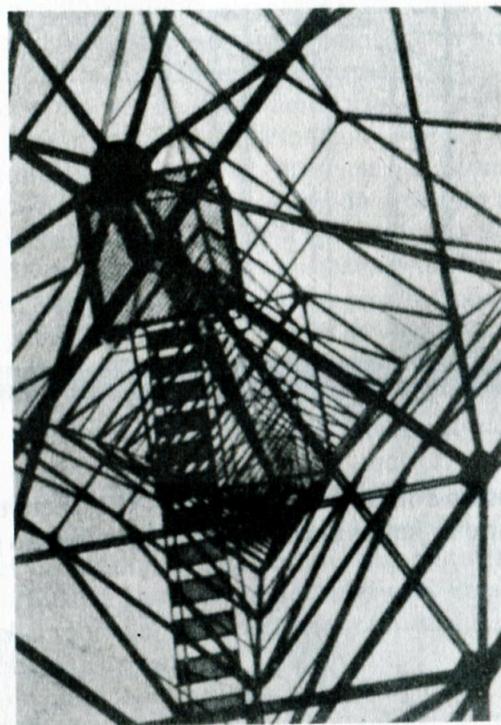


Fig. 68. Torre de radiodifusão vista de baixo (foto de Moholy-Nagy)

As obras “*construtivistas*” dos últimos anos são, para a maioria, e, sobretudo, na sua forma de origem, construções abstractas ou “puras” no espaço sem objectivo práctico-utilitário, o que as distingue das obras de arte e nos obriga a

(27) A construção de pilares, para suporte de linhas eléctricas de alta tensão é um exemplo instrutivo (fig. 69). Estamos perante uma “floresta técnica” que se assemelha a uma “floresta natural” de palmeiras e de abetos achatados. O traçado acabado desses suportes possui apenas dois elementos gráficos originários — a linha e o ponto.

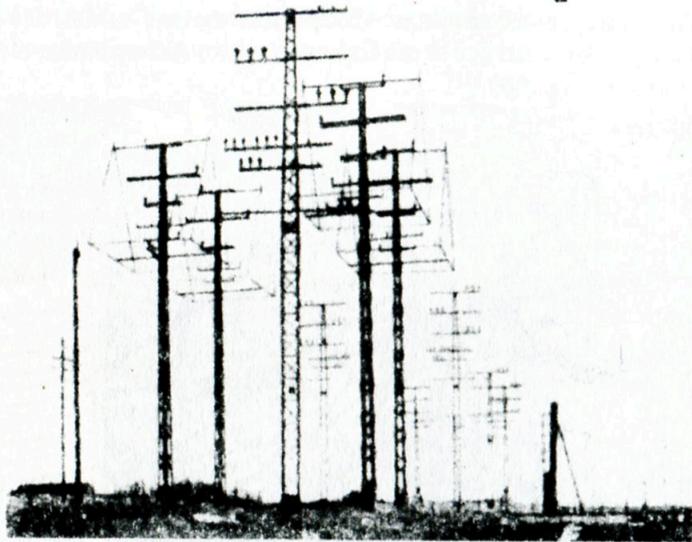


Fig. 69. Floresta de postes

classificá-las no domínio da arte “pura”. O aspecto decididamente linear e as juntas com a forma de pontos são gritantes (fig. 70).

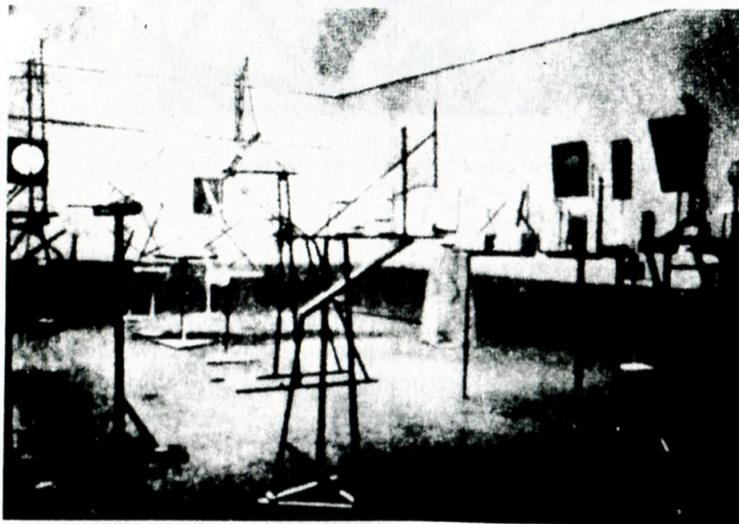


Fig. 70. Uma sala da exposição construtivista, Moscovo, 1921

O aparecimento da linha recta na *natureza* é múltiplo. Eis um objecto de pesquisas específicas que só um investigador de ciências naturais dotado de espírito de síntese poderia levar a cabo. Para o artista seria especialmente interessante ver como o reino autónomo da natureza se serve de elementos de base: quais são escolhidos, quais são as suas propriedades e de que maneira constituem organismos. As leis da criação da natureza, em vez de darem ao artista a possibilidade de obterem uma imitação completamente exterior (o que lhe parece muitas vezes o objecto principal), deveriam, ao contrário, incitá-lo a confrontar as leis da arte com as da natureza. Neste ponto decisivo para a arte abstracta descobrimos já as leis da justaposição e da oposição donde decorrem dois princípios: o dos paralelos e o dos contrastes, como demonstrámos a propósito das combinações de linhas. As leis separadas e autónomas dos grandes reinos — da arte e da natureza — levar-nos-ão finalmente à compreensão de uma lei geral do universo e tornarão evidente a sua interacção numa ordem superior de síntese do exterior e do interior.

Hoje, só a arte *abstracta* assume esta posição e, consciente dos seus direitos e deveres, já não se baseia nas aparências exteriores da natureza. Que não me digam que a aparência está subordinada às necessidades interiores na arte “figurativa” — é impossível transportar o interior de um domínio para o exterior de outro.

Na natureza encontramos a linha sob inumeráveis aspectos: no mundo mineral, vegetal e animal. A composição esquemática dos cristais é uma formação puramente linear (como por exemplo, a forma plana dos cristais da geadá, fig. 71).

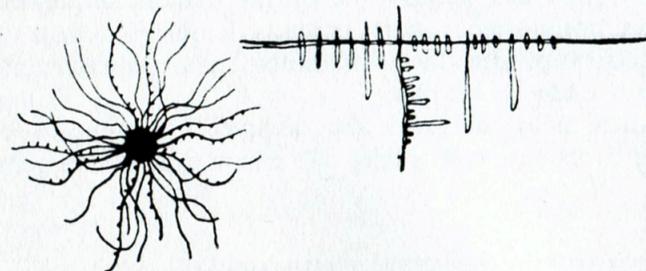


Fig. 71. Triquites — cristais filiformes. “Esqueletos de cristais” (O. Lehmann: *Die neue Welt der flüssigen Kristalle*, Lipsia, 1911)



Fig. 72. Esquema da filotaxia: pontos de implantação de folhas no rebento (*Kultur der Gegenwart*, III, IV, 2)

O desenvolvimento de qualquer planta, da semente às raízes (para baixo) e do caule (para cima) ⁽²⁸⁾, parte do ponto até à linha (fig. 73). O crescimento implica complexos lineares mais complicados, construções de linhas autónomas, como as nervuras das folhas ou as formas excêntricas das coníferas (fig. 74).

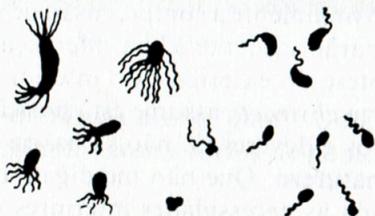


Fig. 73. Movimentos vibratórios vegetais por meio de flagelos (*Kultur der Gegenwart*, III, IV, 3, p. 165)

A composição orgânica linear dos ramos baseia-se sempre no mesmo princípio, apresentando-nos, contudo, as combinações mais diversas (como entre as árvores: pensemos no abeto ou na figueira, na palmeira, ou nos emaranhados complicados das lianas e de outras plantas serpentinadas). Outras composições bem precisas lembram construções geométricas produzidas pelos animais, como, por exemplo, a espantosa teia de aranha.

Outras, pelo contrário, são "flexíveis", compondo-se de linhas livres cuja construção não é nem exacta nem geomé-

(28) Os pontos de implantação das folhas à volta do caule estão dispostos de uma maneira muito regular que pode exprimir-se através de uma fórmula matemática numérica e através de um esquema de espiral geométrica (fig. 72). Cf. atrás a espiral geométrica, fig. 37.

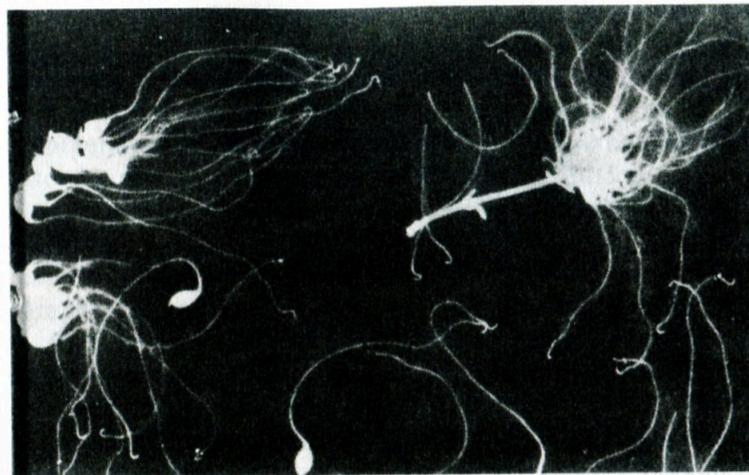


Fig. 74. Flor da clematite (foto de Katt Both, Bauhaus)

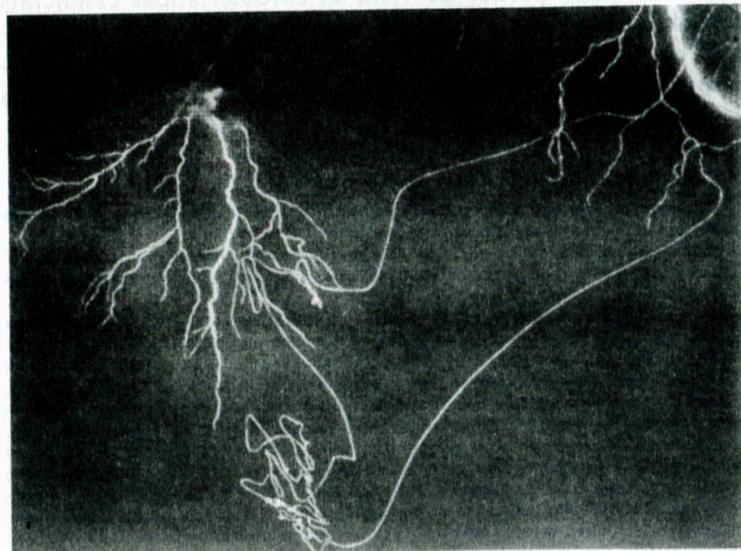


Fig. 75. Linhas formadas pelo relâmpago

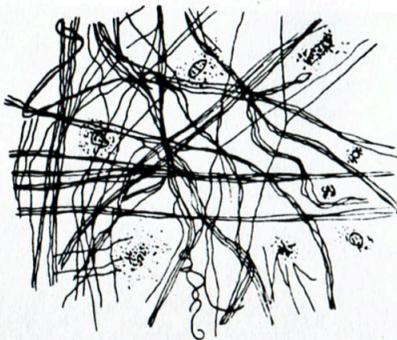


Fig. 76. Tecido conjuntivo do rato

trica o que não exclui, por outro lado, a solidez e a precisão sob um aspecto diverso (fig. 76).

Encontramos estas duas possibilidades de construção na pintura abstracta (29).

Esta semelhança, podemos mesmo dizer “identidade”, é um exemplo importante para demonstrar as relações entre as leis da arte e as da natureza. Mas não tiremos daqui falsas conclusões: a diferença entre arte e natureza não se encontra nas leis de origem mas na matéria regida por essas leis. É necessário não perder de vista as características essenciais destas duas matérias: a célula, elemento originário da natureza, segundo os nossos actuais conhecimentos, é um movimento contínuo e efectivo, enquanto o elemento originário da pintura — o ponto — é imóvel e calmo.

(29) Existem dois motivos que explicam a razão pela qual a construção exacta e geométrica em pintura tem uma importância capital para os pintores:

a) O emprego evidente e necessário da cor pura no renovamento “súbito” da arquitectura onde a cor tem o papel subordinado à totalidade da obra. Ai, a pintura foi inconscientemente preparada pela tendência para a “horizontal-vertical”;

b) A necessidade evidente que leva também a pintura a retomar as formas elementares e a procurar o elemento não só nas próprias formas, mas também no seu emprego construtivo. Esta atitude não só na arte mas também um pouco por todos os domínios da mentalidade do homem “novo” como transição do primário para o complexo que, mais cedo ou mais tarde, se realizará, certamente. A arte abstracta autónoma suporta ainda as “leis naturais” e evoluirá, obrigatoriamente, como outrora a natureza que, partindo de formas primitivas do protoplasma e da célula, evoluiu progressivamente até chegar aos organismos mais complexos. Actualmente, também a arte abstracta cria organismos mais ou menos primários e o artista dos nossos dias apenas pode adivinhar vagamente o desenvolvimento futuro que o atrai, excita e, ao mesmo tempo, tranquiliza porque vê nessa evolução todas as perspectivas do futuro. Notemos de passagem que aqueles que duvidam do futuro da arte abstracta julgam-na, comparativamente, a partir do estado de desenvolvimento dos anfíbios que representam, em relação aos vertebrados, superiores, o “início” da criação e não o resultado final.

Na sua evolução para a forma mais perfeita conhecida até agora — o homem — os esqueletos dos diferentes animais revelam as construções lineares mais diversas. Estas variações não deixam nada a desejar quanto à sua “beleza” e surpreendem-nos sempre pela sua diversidade. O mais espantoso é o facto de as disparidades entre a girafa e o sapo, homem e peixe, elefante e rato apenas serem variantes de um *tema único*, sendo que todas estas possibilidades infinitas resultam de um *só* princípio da construção concêntrica. Neste campo, a força criadora limita-se a algumas leis naturais que excluem a construção acêntrica. A arte não está submetida a este género de leis e o caminho da composição acêntrica continua largamente aberto para ela.

O crescimento de um dedo da mão é como um ramo que cresce na copa segundo o princípio de um desenvolvimento gradual a partir do centro (fig. 77).

Em pintura, uma linha pode ser “livre” sem estar exteriormente subordinada à entidade, sem *relação exterior* com o centro — a integração é de *natureza interior*. Este simples



Fig. 77. Esquema de uma extremidade de um vertebrado. Terminoção da construção central

facto não deve ser subestimado ao analisarem-se as relações entre arte e natureza ⁽³⁰⁾.

A diferença fundamental está no fim ou, digamos, no meio para chegar a esse fim, o qual deve ser, finalmente, o mesmo, em relação ao homem, da arte e da natureza. Em todo o caso, não confundamos num caso ou noutro o continente com o conteúdo.

Quanto aos meios, a arte e a natureza tomam caminhos diferentes e afastados em relação ao homem, tendendo para o mesmo fim. É necessário dar-mo-nos conta desta diferença de uma forma clara.

Cada espécie de linha procura um meio apropriado que permita a sua própria realização segundo uma economia natural: um mínimo esforço para um máximo efeito.

As características das técnicas das *artes gráficas* de que falámos no capítulo anterior, são também geralmente aplicáveis à linha que é apenas o resultado natural do ponto; facilidade na gravura (sobretudo na água-forte) de incrustação profunda da linha, trabalho difícil e minucioso na gravura em madeira, pose fugidia no plano em litografia.

É interessante fazerem-se algumas observações no que diz respeito a estes três processos e às suas faculdades de execução:

A ordem é:

1. gravura em madeira — planos obtidos facilmente,
2. gravura em metal — ponto e linha,
3. litografia — ponto, linha, plano.

É mais ou menos assim que se escalona o interesse artístico dos elementos e dos processos correspondentes.

1. Após um longo período de apreciação exclusiva da pintura a pincel, que conduz a uma depreciação (senão desprezo) dos meios gráficos, surge, subitamente, o interesse pela *gravura em madeira*, quase esquecida, e, sobretudo, pela *gravura alemã*. Num primeiro momento, a gravura em madeira tem apenas um papel de arte menor à margem da criação artística, até que se intensifica vitoriosamente e

(30) Dentro dos limites restritos deste livro apenas podemos aflorar os problemas importantes que deveriam fazer parte de um tratado de composição. Sublinhamos, de qualquer modo, que os elementos de diversos domínios da criação são sempre os mesmos, as diferenças só se manifestam na construção. Os nossos exemplos apenas servem a título indicativo.

forma, finalmente, o protótipo do gravador alemão. Sem ter em conta outras razões, este facto explica-se através da relação profunda com o plano que atraía, nessa época, toda a atenção — período do plano na arte ou da arte dos planos. O plano, meio de expressão predominante da pintura desse tempo, apropria-se da escultura que se transforma numa escultura de planos. Vemos hoje nitidamente que este estágio de evolução da pintura e, quase simultaneamente, da escultura — há mais ou menos trinta anos — correspondia ao entusiasmo inconsciente pela arquitectura donde releva o acórdar “súbito” da arte arquitectural de que já falámos ⁽³¹⁾.

É evidente que a pintura deve preocupar-se de novo com o seu segundo elemento principal: a linha. Esta preocupação traduzia-se (e traduz-se ainda) sob o aspecto de um desenvolvimento normal dos meios de expressão, por uma evolução calma, que foi considerada de início como uma revolução (e ainda o é hoje para certos teóricos), sobretudo no que respeita ao emprego da linha *abstracta* em pintura. Por pouco que estes teóricos aceitem a arte abstracta, são favoráveis à utilização da linha em artes gráficas, mas consideram-na contrária à natureza da pintura, portanto inadmissível. Eis aqui um caso-tipo do caos das noções: confundir-se o que é facilmente separável com o que deveria ser delimitado — arte e natureza; ao invés, separa-se meticulosamente o que forma uma unidade: pintura e arte gráfica. Define-se a linha como elemento “gráfico” não devendo ser empregue com fins “picturais” se bem que uma diferença essencial entre “arte gráfica” e “pintura” não possa ser nem descortinada nem demonstrada nunca pelos teóricos em questão.

2. Entre os processos existentes, a *gravura em metal* é especialmente apropriada para criar a linha mais fina, profundamente incrustada na matéria. Ela foi, portanto, redescoberta e as novas pesquisas das formas elementares deviam conduzir inevitavelmente à linha mais fina que representa, de um ponto de vista abstracto, uma sonoridade “absoluta” entre os outros tipos de linhas. Por outro lado, esta mesma propensão elementar leva a outras conseqüentes — o

(31) Exemplo da influência fecunda da pintura nas outras artes. Um estudo aprofundado levar-nos-ia certamente a revelações surpreendentes quanto à evolução das outras artes.

emprego único de uma só parte dos meios, eliminando o outro ⁽³²⁾. Tendo em conta as dificuldades que o emprego da cor representa, é natural que a gravura em metal esteja limitada à forma puramente “gráfica” e seja uma técnica específica do preto e do branco.

3. A *litografia* — o mais recente processo gráfico — oferece a maior leveza e a maior liberdade.

A rapidez de execução, ligada à enorme solidez da pedra corresponde ao “espírito do nosso tempo”. Ponto, linha e plano, preto e branco, obras a cores, são obtidas com o máximo de economia. A facilidade de manejo da pedra litográfica, quer dizer, a aplicação livre da cor com toda a espécie de utensílios, as possibilidades quase ilimitadas de correcção — especialmente o retoque de um erro, o que não é permitido nem pela gravura em madeira nem pela água forte — levam à execução espontânea de trabalhos sem plano preconcebido (por exemplo experimental) e por isso correspondem perfeitamente às necessidades actuais não só exteriores, mas também interiores.

No caminho lógico que conduz aos elementos primeiros, um dos objectivos do nosso livro consiste na descoberta e demonstração das características específicas do ponto. Também nesse caso, as particularidades da litografia estão à nossa disposição ⁽³³⁾.

Ponto — Calma. Linha — Tensão interiormente activa, nascida do movimento. Os dois elementos — crescimento, combinação — criam a sua própria “linguagem” inacessível às palavras. A exclusão dos “floreados” que podem obscurecer e asfixiar a sonoridade interior dessa linguagem dá à expressão pictural, a maior concisão e a maior precisão. A forma pura está pronta a receber o conteúdo vivo.

(32) Por exemplo, a exclusão da cor ou a sua redução a uma sonoridade ínfima num certo número de obras cubistas.

(33) Mencionemos ainda que os três processos gráficos correspondem a uma escala de valores e se relacionam com uma realidade sociológica. A gravura em talha doce é aristocrática por excelência: apenas permite um número limitado de provas diferentes, de maneira que cada prova é única no seu género. A gravura em madeira permite impressões mais numerosas e regulares, mas só dificilmente se presta ao uso da cor. A litografia, pelo contrário, fornece um número quase ilimitado de provas num mínimo de tempo, por um processo puramente mecânico, aproximando-se, pelo emprego aperfeiçoado da cor, de um quadro original criando, em todo o caso, um certo sucedâneo do quadro. Isto demonstra claramente a natureza democrática da litografia.

PLANO ORIGINAL

Consideramos plano original a superfície material chamada a suportar a obra.

Designá-lo-emos a partir de agora por P.O.

O P.O. é, esquematicamente, limitado por duas linhas horizontais e duas verticais e é definido, assim, como um ser autónomo no domínio daquilo que o rodeia.

Visto que conhecemos as propriedades das linhas horizontais e verticais, a sonoridade do P.O. torna-se evidente: dois elementos de calma fria e dois elementos de calma quente formam o acorde de dois sons de calma que define a sonoridade serena e objectiva do P.O.

A predominância de uma tendência ou de outra, quer dizer, o domínio do comprimento ou da altura faz prevalecer, segundo o caso, a sonoridade objectiva do frio ou do quente. Assim, os elementos separados são implantados, desde o começo, numa atmosfera mais ou menos fria ou quente e a própria inserção de um grande número de elementos opostos não faz esquecer totalmente este ambiente — facto a não descurar nunca. É evidente que esse fenómeno oferece inúmeras possibilidades de composição. Por exemplo, uma multiplicação de tensões activas dirigidas para cima num P.O. predominantemente frio (em comprimento) tornará sempre essas tensões mais ou menos “dramáticas” porque o obstáculo desencadeia uma força particular.

Tal obstáculo, contrariando outra medida, pode mesmo conduzir a sensações penosas e até insuportáveis.

A forma mais objectiva de um P.O. esquemático é o *quadrado* — os limites do quadrado, formados por dois pares de linhas possuem a mesma intensidade de som. Frio e quente estão relativamente equilibrados.

Uma combinação do P.O. mais objectivo com um só elemento igualmente de maior objectividade produz um frio mortal — e pode ser considerada como um símbolo da morte. Não é um acaso se a nossa época fornece tais exemplos.

Mas, uma combinação “perfeitamente” objectiva com um elemento “perfeitamente” objectivo num P.O. “perfeitamente” objectivo deve ser compreendida de um modo relativo: a objectividade absoluta não pode ser atingida.

O que interessa não é só a natureza dos diversos elementos mas também, a *própria natureza do P.O.* que tem uma importância capital e que deve ser considerada como um factor independente das forças do artista.

Por outro lado, este facto é uma fonte de grandes possibilidades composicionais — o meio para o fim.

E aqui repousam alguns dados simples.

Qualquer P.O. esquemático, produzido por duas linhas horizontais e por duas verticais, possui quatro lados. Cada um desses quatro lados produz a sua própria sonoridade ultrapassando os limites da calma quente e fria. Assim, às sonoridades de calma quente ou fria junta-se uma segunda sonoridade que depende de modo orgânico e definitivo da posição das linhas-limite. A posição das duas linhas horizontais é *cima* e *baixo*. A posição das duas linhas verticais é *direita* e *esquerda*.

Tal como cada ser vivo se encontra e deve estar continuamente condicionado pelo “cima” e “baixo”, o P.O. sendo um ser vivo, está submetido às mesmas condições. Podemos explicar isto, em parte, como associação de ideias e como transposição das nossas observações do P.O. Mas, podemos supor que este facto releva de raízes mais profundas: ser um ser vivo. Excepção feita ao artista, esta asserção pode parecer estranha. Porém, podemos supor que qualquer artista ouviu, talvez inconscientemente, a “respiração” do P.O. virgem e que se sente mais ou menos responsável perante esse ser, sabendo que maltratá-lo inconsideradamente equivaleria a um assassinio. O artista “fecunda” este ser sentindo que ele é dócil e “cheio” e que o P.O. recebe os elementos justos dentro da justa ordem. Este organismo vivo mas, primitivo, transforma-se sob a acção justa num novo organismo também ele vivo, que, contudo, deixou de ser primitivo e que

testemunha todas as características de um organismo doravante superior.

O “cima” evoca a ideia de uma maior flexibilidade, uma sensação de leveza, de ascensão e, por fim, de liberdade; cada uma destas propriedades visivelmente ligadas, produz por si só uma ressonância particular.

A “flexibilidade” nega a densidade. Quanto mais próximos estão do limite superior do P.O. mais os pequenos elementos dispersos aparecem disseminados.

A “leveza” aumenta ainda as suas propriedades interiores — os pequenos elementos esparsos não estão apenas afastados uns dos outros; perdem também o seu próprio peso e ainda mais a sua possibilidade de “sustentação”. Cada forma mais pesada ganha peso no cimo do P.O. A sonoridade do peso é acentuada.

A “liberdade” desencadeia a impressão de um “movimento”⁽¹⁾ mais livre e a tensão pode expandir-se mais facilmente. A “ascensão” ou a “queda” ganham em intensidade. *O constrangimento é reduzido ao mínimo.*

O “baixo” age no sentido oposto: densidade, peso, limitação. Quanto mais nos aproximamos do limite inferior do P.O. mais densa se torna a atmosfera, os pequenos elementos dispersos aglutinam-se cada vez mais e sustentam mais facilmente, por esse facto, as formas maiores e mais pesadas. Estas formas perdem o seu peso e a sensação de peso perde intensidade. A “ascensão” torna-se penosa — as formas parecem arrancar-se violentamente e pensamos ouvir o ranger das fricções; esforço agudo em direcção ao cimo e “queda” frouxa (para baixo). A liberdade do “movimento” é contrariada cada vez mais. *O constrangimento atinge o máximo.*

Estas propriedades das linhas horizontais de cima e de baixo que, agrupadas, fazem ouvir uma dupla sonoridade de enorme contraste, podem ser ainda acentuadas para atingir o “dramático” através de uma proliferação de formas pesadas em baixo e de formas leves em cima. Deste modo, as pressões ou as tensões aumentam nas duas direcções.

(1) As noções tais como “movimento”, “subida”, “queda” etc., são atributo do mundo material. Em relação ao P.O. pictural, são entendidas como tensões interiores dos elementos modificados pelas tensões do P.O.

Em contrapartida, estas propriedades podem ser, em parte, neutralizadas ou atenuadas — de modo natural — pelo processo inverso: formas pesadas em cima, ligeiras em baixo. Se a direcção das tensões é definida, estas podem ser dirigidas de cima para baixo ou de baixo para cima e pode obter-se, assim, uma compensação relativa.

Estas possibilidades podem ser apresentadas esquematicamente assim:

1.º caso — “Dramatização”

<i>em cima</i>	Peso do P.O.	2	4:8
	Peso das formas	2/4	
<i>em baixo</i>	Peso do P.O.	4	4/8
	Peso das formas	4/8	

2.º caso — “Compensação”

<i>em cima</i>	Peso do P.O.	2	6:6
	Peso das formas	4/6	
<i>em baixo</i>	Peso do P.O.	4	2/6
	Peso das formas	2/6	

Podemos presumir que, no futuro, se encontrem meios para medir estas tensões com maior precisão. Então, a nossa equação grosseiramente esquemática seria corrigida de maneira a que a relatividade da “compensação” ressaltasse mais claramente. Todavia, os meios numéricos de que dispomos actualmente são muito primitivos; dificilmente poderemos imaginar hoje como nos é possível exprimir em números precisos o *peso* de um ponto que mal se vê tanto mais que a noção de “peso” não corresponde a um peso material mas é a expressão de uma força interior, ou, no nosso exemplo de uma tensão interior.

A posição de duas linhas-limite verticais são a direita e a esquerda. São tensões cuja sonoridade interior é definida por uma calma quente e que correspondem, na nossa concepção, à subida.

Às duas linhas horizontais de uma calma fria diferenciada juntam-se dois elementos quentes que, já nesta concepção de princípio, não podem ser idênticos.

Antes de mais, impõe-se uma questão: quais lados do P.O. devem ser considerados a esquerda e a direita? O lado direito do P.O. deve ser, em suma, o que está à frente do nosso lado esquerdo e inversamente, como é o caso de qualquer outro ser vivo. Se assim for, poderíamos facilmente transpor as nossas qualidades humanas para o P.O. e definir, deste modo, os dois lados do P.O. Na maior parte dos humanos o lado direito é o mais desenvolvido, logo, o mais livre, e o lado esquerdo mais limitado, portanto, menos livre.

Ora, é o contrário que é verdadeiro para os lados do P.O. o lado “*esquerdo*” do P.O. evoca a ideia de uma grande flexibilidade, uma sensação de leveza, de libertação e, finalmente, de liberdade. Encontramos aqui as propriedades específicas do “cimo”. A diferença entre a esquerda e o cimo reside numa graduação dessas qualidades. A “flexibilidade” do “cimo” possui, indiscutivelmente, um grau maior que a da esquerda. Pelo contrário, à “esquerda” encontramos uma densidade mais pronunciada mas, mesmo assim, bastante diferente da do “baixo”. A leveza da “esquerda” é menor que a do “cimo”, mas o peso da “esquerda” é bastante menor que o do “baixo”. O mesmo fenómeno acontece com a libertação: a “liberdade” é menor à “esquerda” que no “cimo”.

É muito importante verificar que os graus variam no próprio interior da esquerda de modo que aumentam do meio para cima e a sonoridade diminui para baixo. O lado “esquerdo” é, pois, de qualquer maneira, influenciado pelo “cimo” e pelo “baixo” o que adquire uma significação particular para os ângulos formados pela “esquerda” e “cimo” e pela “esquerda” e “baixo”.

Com base nestes factos, podemos estabelecer facilmente um outro paralelismo com o homem — uma libertação acrescida de baixo para cima no lado direito.

Devemos, portanto, admitir que se trata de um verdadeiro paralelismo entre duas categorias de seres vivos e que o P.O. deve ser compreendido e tratado como tal. Mas como, no decurso do trabalho, o P.O. está totalmente ligado ao artista e ainda não separado dele devemos considerá-lo como um

espelho onde o esquerdo corresponde ao direito. Donde resulta que devemos manter a definição precedente: o P.O. não é tomado como uma parte da obra acabada mas, unicamente, como base a partir da qual a obra se edificará (2).

Tal como a “esquerda” do P.O. se assemelha interiormente com o “cimo”, a “direita” é, por assim dizer, o prolongamento do “baixo” — prolongamento esse que sofre o mesmo enfraquecimento. Densidade, peso e limitação diminuem, mas as tensões encontram uma resistência maior, mais densa e mais activa que a resistência à “esquerda”.

Porém, tal como à “esquerda”, esta resistência está dividida: a partir do meio, aumenta para baixo e perde força para cima. Observamos, a agir nos ângulos, a mesma influência já observada à “esquerda” — no ângulo à direita em cima e à esquerda em baixo.

Estes dois lados evocam ainda algumas sensações que se explicam pelas características que estamos a descrever. Essas sensações têm um lado “literário”; fazem-nos descobrir as afinidades profundas entre as diferentes artes e fazem-nos também pressentir as raízes profundas de todas as artes e, finalmente, de todos os domínios do espírito. Estas sensações resultam de possibilidades limitadas do homem que, apesar de todas as variantes do movimento, apenas se pode mover em duas dimensões.

A direcção para a “esquerda” — sair — é um movimento *para o longínquo*. É para esta direcção que o homem tende logo que deixa o seu meio habitual libertando-se, assim, dos constrangimentos que lhe pesam e que lhe prendem os movimentos através de uma atmosfera entorpecida para, finalmente, respirar cada vez melhor. Parte à “aventura”. As formas cujas tensões se dirigem para a esquerda têm, assim, um lado “aventuroso” e o “movimento” destas formas ganha em intensidade e em rapidez.

(2) Dir-se-ia que este ponto de vista se transmite, depois, à obra terminada e isto não só para o artista mas também para o espectador objectivo e poderemos considerar, também, o artista como tal, por exemplo, se ele próprio é o espectador objectivo das obras de outro artista. Mas esta tomada de posição — o que se encontra em frente da minha direita está à “direita” — explica-se, também, pela impossibilidade de se ser completamente objectivo face a uma obra e de se excluir totalmente toda a subjectividade.

A direcção para a “direita” — entrar — é um movimento *para casa*. Este movimento transporta consigo um certo cansaço e o seu objectivo é o repouso. Ao aproximar-se da direita, o movimento abranda e esgota-se; assim, as tensões das formas que se dirigem para a direita diminuem, sendo as suas faculdades de movimento cada vez mais limitadas.

Se são necessárias expressões “literárias” equivalentes a “cima” e “baixo”, as associações Céu e Terra impõem-se imediatamente.

Os quatro limites do P.O. apresentam-se, portanto, da seguinte forma:

Sucessão	Tensão	“Literariamente”
1. Cima	para	o Céu
2. Esquerda	para	o Longe
3. Direita	para	a Casa
4. Baixo	para	a Terra

No entanto, não é necessário pensar que é preciso tomar à letra estas relações nem, sobretudo, acreditar que elas podem definir uma concepção composicional. O nosso objectivo é demonstrar analiticamente as tensões interiores do P.O. e tornar consciente a existência destas tensões o que ainda não foi tentado até agora de uma maneira clara — que eu saiba — apesar de isso dever constituir o objecto de uma parte importante de um futuro tratado de composição. Digamos de passagem que estas qualidades orgânicas do plano se transmitem ao espaço de uma forma que a noção de espaço face ao homem e a noção de espaço que rodeia o homem — apesar do seu paralelismo interior — apresentam, todavia, algumas diferenças; mas isso é um problema à parte.

Em todo o caso, com a aproximação de cada um dos quatro lados do P.O. sentimos certas forças de resistência isolar, de forma definitiva a entidade do P.O. do que o rodeia. É por isso que uma forma, ao aproximar-se dos limites, sofre uma influência específica o que tem uma importância decisiva para uma composição. As forças de resistência dos limites apenas diferem pelo seu grau de intensidade, o que ilustramos da seguinte forma (fig. 78).

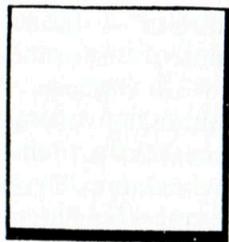


Fig. 78. Forças de resistência dos quatro lados do quadrado

Ou então, traduzimos as forças de resistência em tensões e encontramos a sua expressão gráfica nos ângulos deformados.

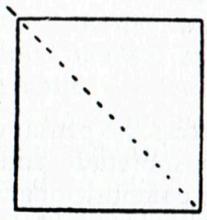


Fig. 79. Expressão exterior do quadrado, quatro ângulos de 90°

No início deste capítulo definimos o quadrado como a forma mais “objectiva” do P.O. Mas o seguimento da análise demonstrou que, mesmo neste caso, apenas é necessário compreender a objectividade de uma maneira relativa e que, também aqui, não podemos atingir o “absoluto”. Por outras palavras, a “calma” perfeita apenas pertence ao ponto enquanto ele está isolado. As linhas horizontais e verticais isoladas possuem uma calma colorida, já que o quente e o frio evocam cores. Podemos, portanto, chamar ao quadrado uma forma incolor ⁽³⁾.

(3) O parentesco entre o quadrado e a cor vermelha também é evidente: Quadrado \Rightarrow Vermelho.

Entre as formas do plano, é o círculo que se aproxima mais da calma incolor porque resulta de duas forças iguais e constantes e não conhece a violência do ângulo, logo, o ponto ao centro do círculo é a calma mais perfeita do ponto não isolado.

Como já referimos, o P.O. oferece, em princípio, duas possibilidades típicas de recepção de elementos:

1. os elementos nem-se materialmente ao P.O. de maneira que a sonoridade do P.O. seja fortemente acentuada por eles, ou
2. a sua relação com o P.O. é tão frouxa que este, por assim dizer, não ressoa mais, quase desaparece e os elementos “pairam” num espaço sem limites precisos (sobretudo em profundidade).

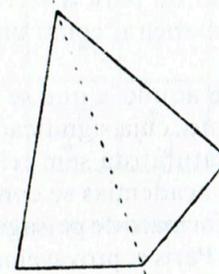


Fig. 80. Expressão interior do quadrado, por exemplo, ângulos de 60°, 80°, 90° e 130°

É no quadro de um tratado de construção e de composição que é necessário aprofundar estes dois casos; particularmente o segundo — a “destruição” do P.O. — apenas se pode explicar claramente na relação com as profundidades interiores dos diferentes elementos. Os elementos que se aproximam ou recuam, dilatam o P.O. para a frente (em direcção ao espectador) e para trás (longe dele) como um acordeão. São sobretudo os elementos-cor que possuem esta força ⁽⁴⁾.

(4) Ver *Do Espiritual na Arte*.

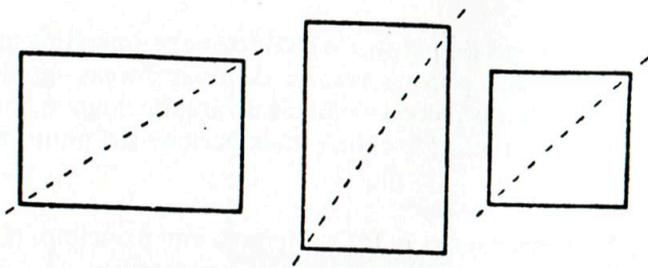


Fig. 81. Eixo diagonal

Se se traça uma diagonal no meio de um P.O. quadrado, esta encontra-se num ângulo de 45° em relação à horizontal. Passando do P.O. quadrado para outros planos rectangulares, este ângulo aumenta ou diminui em graus. A diagonal tende para a horizontal ou para a vertical. Podemos, pois, considerá-la, de certa maneira, como uma indicação da tensão (fig. 81).

É assim que aparece aquilo a que se chama formatos em altura e em comprimento, cuja significação na pintura "figurativa" é puramente naturalista sem relação alguma com a tensão interior. Já nas academias se conhecia o formato em comprimento como o formato de paisagens⁽⁵⁾. Estas designações eram correntes em Paris e, provavelmente, foram importadas de lá para a Alemanha.

É indubitável que o mínimo desvio da diagonal, indicador da tensão, para a vertical ou para a horizontal é decisivo na composição, sobretudo em arte abstracta. Todas as tensões de formas destacadas tomam, de cada vez, outras direcções dentro do P.O. e adquirem, consequentemente, uma outra coloração. O mesmo acontece com os grupos de formas que se encontram amontoados na direcção da altura ou estendidos no sentido do comprimento. Assim, por uma má escolha do formato, uma ordem bem estabelecida pode transformar-se numa desordem detestável.

Naturalmente, consideramos como "ordenação" não só uma "construção harmoniosa", puramente matemática, na

(5) É necessário, evidentemente, um formato alongado em altura para o nu.

qual todos os elementos se colocam em direcções nitidamente medidas, mas, também uma construção segundo os princípios do contraste. Por exemplo, os elementos que tendem para cima são "dramatizados" pelo formato em comprimento porque se encontram colocados num meio constrangedor. Isto deve servir de indicação para um tratado de composição.

O ponto de cruzamento de duas linhas diagonais define o centro do P.O.. As duas linhas — a horizontal e a vertical — ao atravessarem este centro dividem o P.O. em *quatro partes principais* cada uma com o seu carácter específico. Os seus ângulos tocam-se neste centro "neuro" a partir do qual partem as tensões na direcção das diagonais (fig. 82).

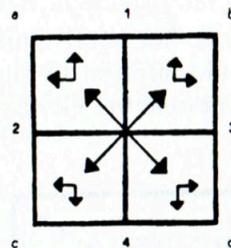


Fig. 82. Tensões que partem do centro

Os algarismos 1, 2, 3, 4, designam as forças de resistência dos limites.

a, b, c, d designam as quatro partes principais.

Este esquema conduz às seguintes conclusões:

parte a — tensão para 1 e 2 = combinação mais flexível,
parte d — tensão para 3 e 4 = resistência mais forte.

Então, as partes a e d encontram-se em *oposição máxima*.
parte b — tensão para 1 e 3 = resistência atenuada para cima,
parte c — tensão para 2 e 4 = resistência atenuada para baixo.

Deste modo, as partes b e c encontram-se em *oposição atenuada* e o seu paralelismo distingue-se facilmente.

Combinado com as forças de resistência dos limites do plano, estabelece-se um esquema de pesos (fig. 83).

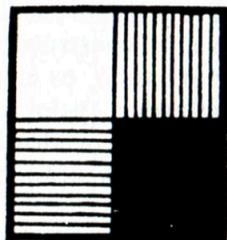


Fig. 83. Repartição de pesos

A confrontação entre estes dois factos é determinante e responde à questão: qual das duas diagonais — bc ou ad — deveríamos qualificar como “harmoniosa” ou “discordante”? (fig. 84) ⁽⁶⁾.

O triângulo abc está, indiscutivelmente, pousado com menos peso no triângulo inferior do que o triângulo abd , o qual exerce um certo peso sobre ele. Esta pressão é sentida

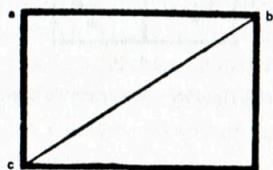


Fig. 84. Diagonal “harmoniosa”

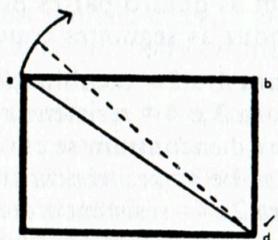


Fig. 85. Diagonal “discordante”

(6) Ver na fig. 80, o eixo que desvia para o ângulo à direita em cima.

especialmente no ponto d , o que parece empurrar a diagonal para cima a partir do ponto a afastando-a do centro.

Comparada com a tensão calma cb , a tensão parece-nos mais complicada — à direcção diagonal junta-se um desvio para cima. Podemos, portanto, designar as duas diagonais de um outro modo:

cb — tensão “lírica”
 da — tensão “dramática”

Naturalmente que estas designações apenas se devem entender enquanto indicações do conteúdo interior. Elas são as pontes do exterior para o interior ⁽⁷⁾.

Em todo o caso, devemos repeti-lo: qualquer espaço no interior do P.O. é individual com a sua sonoridade própria e a sua coloração interior.

A presente análise do P.O. pode servir de exemplo para um método científico que poderia servir para o estabelecimento de um estudo futuro da estética (é o que constitui o seu valor teórico). Os exemplos simples que se seguem indicam um caminho para uma aplicação prática.

Uma simples forma ponteaguda, transição da linha para o plano, unindo nela própria as características da linha e do plano, será colocada nas diversas direcções mencionadas no P.O. “mais objectivo”. Quais serão as consequências?

Produzem-se dois grupos de imagens contrastantes: o 1.º grupo (I) é um exemplo do *maior contraste* porque a forma da esquerda está orientada para a mínima resistência e a forma da direita para a maior.

(7) Seria muito interessante fazer-se a análise de diferentes obras de construção nitidamente diagonal, quanto ao carácter dessas diagonais e à sua relação interior com o conteúdo pictural dessas obras. Por exemplo: servi-me muitas vezes da construção diagonal e só me tornei consciente disso mais tarde. A “Composição I” (1910) por exemplo, pode ser assim definida com base nas fórmulas citadas: construção cb e da sublinhando energicamente o cb que forma a espinha dorsal do quadro.

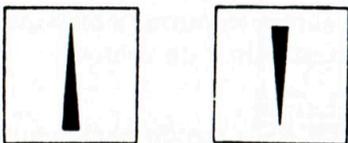


Fig. 86. A I Posição vertical "calma quente"

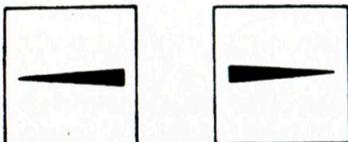


Fig. 87. A II Posição horizontal "calma fria"

O 2.º grupo (II) é o exemplo de uma *oposição moderada* porque as duas formas estão dirigidas para as resistências atenuadas e as suas tensões apenas diferem um pouco.

Nos dois casos, as formas são paralelas ao P.O. o que constitui um *paralelismo exterior* porque tomamos como base os limites exteriores do P.O. e não a sua tensão interior.

Uma combinação elementar com a tensão interior do P.O. exige a existência da direcção diagonal o que produz ainda dois grupos de imagens opostas:

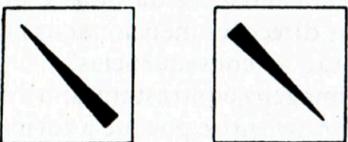


Fig. 88. B I Posição diagonal "discordante"

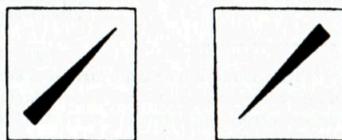


Fig. 89. B II Posição diagonal "harmoniosa"

Estes dois grupos de imagens opostas distinguem-se do mesmo modo que os mencionados em A.

A forma à esquerda está dirigida para o ângulo mais flexível, a forma à direita está, por sua vez, direccionada para o ângulo mais estável, apresentando, por tanto, o *maior contraste*. } em cima

A razão pela qual as duas formas em baixo apenas apresentam um *contraste moderado* é evidente. } em baixo

Aqui termina qualquer parentesco que possa existir entre os grupos A e B. Estes últimos são exemplos de um *paralelismo interior* pois as formas seguem a direcção da tensão interior do P.O. ⁽⁸⁾.

Estes quatro grupos abrem, portanto, oito possibilidades diferentes para as construções composicionais evidentes ou profundamente escondidas — bases sobre as quais outras direcções principais de formas se podem introduzir ficando no centro ou afastando-se do mesmo em diversas direcções. É evidente que esta primeira base também se pode afastar do centro ou este pode ser evitado completamente — o número de possibilidades de construção é ilimitado. O ambiente da época, o carácter do povo e, finalmente, a personalidade do artista — que não é completamente independente do que o precede — definem a sonoridade primeira das "tendências" composicionais. Este problema não se integra no âmbito deste livro mas, apesar disso, mencionamos o facto de, ao longo das últimas décadas, termos assistido a uma vaga do concêntrico e, depois, a uma vaga do descentramento que cresceu e decresceu. Isto decorre de diferentes causas, em parte relacionadas com as concepções da época mas, muitas vezes, também, causadas por necessidades bem mais profundas. Em pintura, muito particularmente, as mudanças de "ambiente" correspondem ao desejo de sacrificar o P.O. ou, ao contrário, de o manter.

(8) No caso I, a direcção das formas corresponde à tensão normal no quadrado, no caso II, a direcção das formas corresponde à diagonal harmónica.

A história da arte “moderna” deveria aprofundar estas pesquisas, que ultrapassam de longe os problemas puramente picturais, o que permitiria esclarecer certas relações com a história da cultura. Recentemente, muitas descobertas foram feitas nesta direcção, revelando-nos o que esteve escondido nas profundidades misteriosas até há bem pouco tempo.

As relações entre a história da arte e a “história da civilização” (o que inclui também a história da ausência de cultura) reduzem-se esquematicamente a três fórmulas:

1. a arte é a imagem da sua época —
 - a) ou bem que a época é forte e densa e a arte é igualmente forte e densa, caminhando a par do seu tempo sem entraves, ou,
 - b) a época é forte mas interiormente decadente e a arte, fraca, sucumbe à decadência;
2. a arte opõe-se por uma razão ou por outra à sua época e exprime as possibilidades opostas ao seu tempo.
3. a arte ultrapassa os limites que a época lhe quer impor e exprime o espírito do futuro.

Digamos de passagem que as tendências actuais, que se referem às bases construtivas coincidem com as teorias enunciadas. O “excêntrico” americano da arte teatral, formado com precisão, constitui um exemplo flagrante do segundo princípio. A hostilidade actual contra a arte “pura” (por exemplo, contra a pintura de cavalete) e os ataques dos princípios que dela fazem parte, inscrevem-se no ponto b) do primeiro princípio. A arte abstracta liberta-se da tutela da atmosfera dos nossos dias e por isso se inclui no princípio 3.

A partir destas bases, conseguimos explicar os fenómenos que nos parecem, antes de mais, indefeníveis ou, noutros casos, desprovidos de sentido: a utilização exclusiva da horizontal-vertical parece-nos facilmente incompreensível e o dadaísmo parece-nos insensato. Por muito espantoso que possa parecer, estes dois fenómenos viram a luz do dia quase ao mesmo tempo e, todavia, encontram-se numa contradição irremediável. A exclusão de todas as bases de construção, exceptuando a horizontal-vertical, condena a arte “pura”; apenas existe a “arte aplicada” que nela pode comprazer-se: a

época, forte em aparência mas interiormente decadente, submete a arte aos seus fins e nega a sua independência — ponto b) do princípio 1. O movimento Dada procura reflectir a decadência interior refutando naturalmente as suas bases artísticas sem sequer ser capaz de as substituir por bases novas — b) do princípio 1.

Estes exemplos, retirados exclusivamente da nossa época, foram citados com a intenção de examinarmos de perto as relações orgânicas e, muitas vezes, indispensáveis entre a estética pura e as manifestações da civilização e, inclusive, a ausência de cultura ⁽⁹⁾. Por outro lado, queríamos dizer que as tentativas para explicar a arte através de dados geográficos, económicos, políticos ou outras considerações puramente “materialistas” não podem nunca ser completos e que estes métodos não evitam a parcialidade. Só a correspondência da estética dos dois domínios (arte e civilização) com base num conteúdo espiritual pode indicar a direcção certa e, aí, as condições “materialistas” apenas têm um papel insignificante — no fundo não são determinantes e nunca são mais do que um meio para atingir um fim.

Nada é visível e compreensível ou, melhor dizendo, sob o visível e o compreensível escondem-se o invisível e o incompreensível. Encontramo-nos, hoje, no limiar de uma época e de uma caminhada — uma só — que nos levará às profundidades e que, a pouco e pouco, se torna perceptível. Entretanto, pressentimos já em que direcção devemos procurar o degrau seguinte e é essa a nossa esperança.

Apesar das contradições, à primeira vista inultrapassáveis, o homem dos nossos dias já não se contenta com as aparências. A sua visão ganha em acuidade, a sua percepção agudiza-se e aumenta o seu desejo de perceber o interior das coisas através do seu aspecto. Eis por que nos é impossível sentir a pulsação interior de um ser tão silencioso e apagado como o plano original.

(9) “Hoje” compõe-se de duas partes diametralmente opostas — impasse e limiar — com predomínio da primeira. O tema do impasse predomina e exclui a noção de “cultura” — a época é desprovida de cultura deixando aparecer aqui e ali alguns germes de uma cultura futura — tema do limiar. Esta desarmonia temática é o “signo” da época “actual” e impõe-se continuamente ao observador.

Esta pulsação do P.O. transforma-se, como demonstrámos, em sonoridades duplas ou múltiplas desde que um elemento, mesmo o mais simples, esteja colocado no P.O..

Uma linha curva livre, composta por duas ondulações para um lado e outras três para outro, tem, devido à sua extremidade superior reforçada, uma "aparência" obstinada e termina com uma ondulação que vai enfraquecendo em direcção à zona inferior do plano. Esta linha levanta-se e ganha expressão pela sua ondulação acrescida até ao máximo da "obstinação".

Em que é que se torna essa obstinação se ela está, primeiro, dirigida para a esquerda e depois para a direita? (fig. 90, 91).

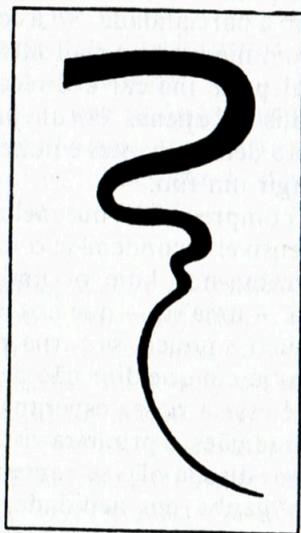


Fig. 90. Obstinação atenuada. Curvas leves. A resistência da esquerda é fraca, solidez do espaço à direita

A comparação dos respectivos efeitos do "cimo" e do "baixo" poderá ser feita pelo próprio leitor invertendo essas imagens. O "conteúdo" da linha será alterado tão profundamente que se tornará irreconhecível: a obstinação desaparece totalmente e será substituída por uma tensão laboriosa. A densidade desaparece e tudo parece em gestação. Virando a

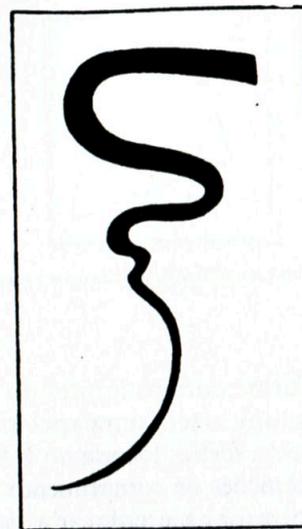


Fig. 91. Obstinação tensa. Curvas mais firmes. A resistência da direita trava fortemente. "Espaço" leve à esquerda

linha para a esquerda a gestação é mais pronunciada, para a direita dá-se um esforço ⁽¹⁰⁾.

Ultrapassemos agora os limites deste estudo e coloquemos no P.O. não uma linha mas um plano que não é mais do que a representação da tensão interior do quadrado (ver fig. 80).

O quadrado normalmente deformado no P.O..

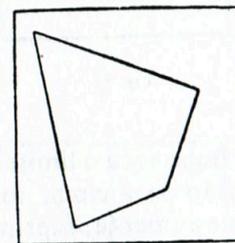


Fig. 92. Paralela interior com uma sonoridade lírica em conformidade com a tensão interior "discordante"

(10) Para este género de experiências será melhor confiarmos na primeira impressão porque a sensibilidade fatiga-se depressa cedendo campo à imaginação.

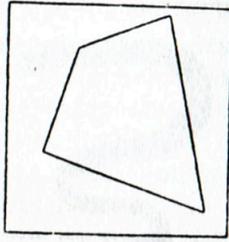


Fig. 93. Paralela interior com uma sonoridade dramática oposta à tensão interior "harmoniosa"

Nas relações de forma com os limites do P.O. a *distância* entre as formas e os limites tem um papel muito importante. Uma simples linha recta será colocada no P.O. de duas maneiras diferentes sem alterações de comprimento (figs. 94 e 95).

No primeiro caso, a linha é colocada livremente. A sua posição em relação aos limites confere-lhe uma tensão acrescida para a direita superior o que diminui a tensão da extremidade inferior (fig. 94).

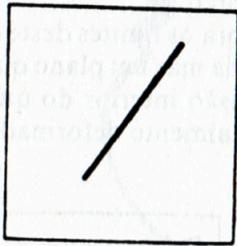


Fig. 94

No segundo caso a linha toca o limite superior e perde, por esse facto, toda a tensão para cima, ao contrário da tensão dirigida para baixo que aumenta, exprimindo uma espécie de desespero mórbido (fig. 95) ⁽¹¹⁾.

(11) Esta tensão acrescida e o contacto com o limite superior fazem com que, no segundo caso, a linha pareça mais longa que no primeiro.

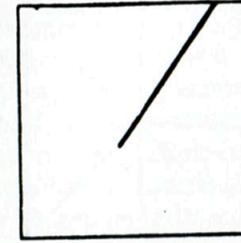


Fig. 95

Por outras palavras: uma forma ganha em tensão quanto mais se aproxima dos limites do P.O. até ao momento em que a tensão cessa subitamente quando esta forma atinge esse mesmo limite. E quanto mais esta forma se afasta dos limites do P.O. mais diminui a tensão entre a forma e os limites. Ou melhor: as formas próximas do limite do P.O. aumentam a sonoridade "dramática" da construção enquanto as formas afastadas dos limites e agrupadas em torno de um centro adquirem, na sua construção, uma sonoridade "lírica". Isto não são mais do que regras esquemáticas. Outros meios podem realçar estas sonoridades por exemplo, atenuando-as até uma ressonância que mal se pode perceber. Apesar disso, elas serão sempre mais ou menos activas, o que demonstra a exactidão da nossa teoria.

Alguns exemplos devem ilustrar os casos-tipo destas regras:

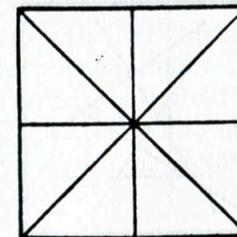


Fig. 96. Lirismo silencioso das quatro linhas elementares — expressão condensada

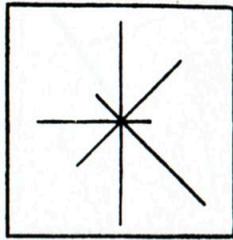


Fig. 97. Os mesmos elementos dramatizados — expressão de pulsação complexa

Aplicação descentrada:

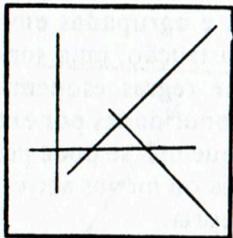


Fig. 98. Linhas diagonais centrais. A horizontal-vertical está descentrada. Tensão máxima das diagonais. Tensões equilibradas das linhas horizontais e verticais

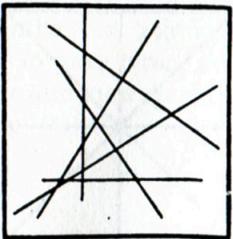


Fig. 99. Todas as linhas estão descentradas. Diagonais sublinhadas pela repetição Sonoridade dramática retida pelo ponto de contacto em cima

A construção descentrada foi aqui utilizada com intenção de reforçar a ressonância dramática.

Se, nestes exemplos, substituíssemos as linhas rectas por linhas curvas simples, a soma total das sonoridades seria triplicada — qualquer curva simples comporta duas tensões das quais resulta uma terceira como já referimos no capítulo respeitante à linha. Se, em seguida, substituíssemos as linhas curvas simples por linhas onduladas, cada ondulação teria uma linha curva com três tensões e, por consequência, a soma das tensões seria ainda aumentada. As relações entre cada onda e os limites do P.O. complicaria esta soma de tensões com sonoridades mais ou menos fortes ⁽¹²⁾.

O comportamento dos planos na sua relação com o P.O. é um exemplo à parte. Entretanto, a ordem lógica de que falámos, assim, como as nossas regras, matêm todo o seu valor e indicam uma direcção para o estudo deste tema específico.

Até agora, apenas falámos do P.O. quadrado. As outras figuras quadrangulares resultam da predominância dos limites horizontais ou verticais. No primeiro caso, a calma fria prevalecerá e no segundo, será a vez da calma quente o que, naturalmente, definirá de antemão a sonoridade de base do P.O.. A tendência para a altura e a tendência para o comprimento estão nos antípodas; a objectividade do quadrado desaparece para ser substituída por uma tensão subjectiva de todo o P.O.. que influenciará — mais ou menos perceptivelmente — todos os elementos nele inscritos.

Não esqueçamos que estas duas figuras têm uma natureza mais complicada que o quadrado. No rectângulo largo, os limites horizontais estão mais longe que os limites verticais, é oferecida mais “liberdade” aos elementos, refreados, contudo, pelo comprimento mínimo dos lados. Num rectângulo em altura, os dados são invertidos. Por outras palavras: existe uma interdependência maior dos limites no caso dos rectângulos do que no do quadrado. Ficamos com a sensação de que existe uma participação do meio que parece exercer pressão sobre o P.O.. Assim, no rectângulo em altura a liber-

(12) As pranchas de composição que se seguem ilustram tais casos (ver Apêndice de *Ponto-Linha-Plano*).

tação para cima é facilitada pelo facto de, nesta direcção, a pressão do exterior estarquase ausente e concentrada essencialmente nos flancos.

Obtemos variantes do P.O. se nos servirmos dos ângulos agudos e obtusos em diferentes combinações. Abrem-se novas possibilidades ao formar-se o P.O. de maneira a opor-se o ângulo recto, na parte superior do plano, seja como estimulante seja como travão, aos elementos (fig. 100).

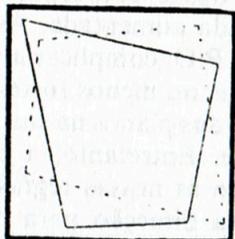


Fig. 100. P.O. estimulante ou (em pontilhado) inibidor

Podem existir P.O. poligonais mas, no fim de contas, ficam subordinados a *uma* forma de base única não sendo, portanto, mais do que variantes complicadas da forma de base dada. Mas não nos demoremos mais nesta questão (fig. 101).



Fig. 101. P.O. poligonal complexo

Os ângulos podem tornar-se cada vez mais numerosos, logo, cada vez mais obtusos até ao seu desaparecimento total — o plano torna-se um círculo.

Isto constitui um caso simples e, ao mesmo tempo, muito complicado e dele nos propomos falar mais longamente quando surgir ocasião. Apenas pretendemos referir que tanto a complexidade como a simplicidade resultam da ausência de ângulos. O círculo é simples porque a pressão dos seus limites comparada com a pressão nas figuras rectangulares é equilibrada — as diferenças são menos fortes. Torna-se complicado pelo facto de a altura se transformar imperceptivelmente em esquerda e direita tal como a esquerda e a direita se transformam, progressivamente, em plano inferior. Somente quatro pontos matêm a sonoridade inicial dos quatro lados o que corresponde também à nossa percepção sensível.

Estes pontos são, 1, 2, 3 e 4. Os pontos opostos são os mesmos que os das figuras rectangulares: 1-4 e 2-3 (fig. 102).

O segmento 1-2 define uma diminuição progressiva da "liberdade" máxima para se tornar resistência no segmento 2-4, e assim por diante até o círculo se fechar. O que sabemos das tensões do quadrado é válido para as tensões dos quatro segmentos do círculo. Em suma: o círculo contém as mesmas tensões que descobrimos no quadrado.

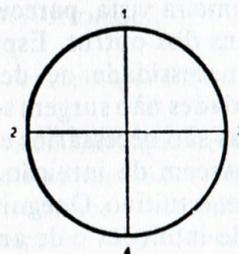


Fig. 102

Os três planos originais — triângulo, quadrado e círculo — resultam, naturalmente, de um movimento condicionado do ponto. Se duas linhas diagonais passam pelo ponto central do círculo e se os seus quatro pontos de contacto com o círculo estão ligados entre eles por linhas horizontais e verticais, produz-se; segundo A. S. Pouchkine, o esquema de números árabes e romanos (fig. 103).

Aqui encontram-se:

1. as origens dos dois sistemas numéricos com
2. as origens das formas primeiras da arte.

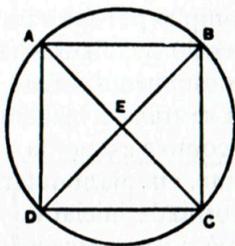


Fig. 103

Triângulos e quadrados incrustados num círculo desmonstram a origem dos números árabes e romanos. A.S. Pouchkine, *obras* Annenkoff, 1855, Petersburgo

AD = 1
ABDC = 2
ABEC = 3
ABD + AE = 4
etc.

Se este paralelismo profundo existisse verdadeiramente, confirmaria a nossa suposição de que uma raiz comum liga os fenómenos que, à primeira vista, parecem francamente diferentes e separados uns dos outros. Especialmente na nossa época, sentimos a necessidade de descobrir estas raízes comuns. Tais necessidades não surgem sem razões profundas mas, para satisfazê-las são necessários esforços persistentes. Estas necessidades nascem da intuição. O caminho para a solução é, também ele, intuitivo. O seguimento constitui uma síntese harmoniosa de intuições e de análises — nem umas nem outras bastam para nos levar mais longe.

Passando pela forma oval, que resulta de uma compressão regular do círculo, chegamos às figuras livres que, embora sem ângulos, ultrapassam os limites das figuras geométricas da mesma maneira que as figuras poligonais. Também nesse caso os princípios são imutáveis e encontramos-os mesmo através de figuras mais complicadas.

Tudo o que foi dito de uma forma geral a respeito do P.O. é entendido como um sistema de princípios que permitem a compreensão das tensões interiores que agem paralelamente ao plano.

O P.O. é material, resulta de um processo puramente material e o seu carácter depende desse mesmo processo. Como já mencionámos, um grande número de matérias diferentes estão à nossa disposição para a sua feitura: são as superfícies lisas, rugosas, granulosas, brilhantes, matizadas ou em relevo que, finalmente,

1. isolam, ou
2. sublinham fortemente os efeitos interiores do P.O. nas suas relações com os elementos.

É evidente que as características da superfície dependem exclusivamente do material (telas de diferentes qualidades, estuque e a maneira de o tratar, papel, pedra, vidro, etc) e dos utensílios apropriados para o seu tratamento e utilização. A execução, de que não podemos falar longamente, oferece — como qualquer outro meio — possibilidades precisas, mas, elásticas e flexíveis de proceder — esquematicamente falando — em duas direcções:

1. a execução tem o mesmo sentido que os elementos, suportando-os, assim, exteriormente, ou então,
2. servimo-nos do princípio dos contrastes e a execução encontra-se em oposição exterior com os elementos, suportando-os interiormente.

Entre estes dois extremos: todas as possibilidades e variantes.

O material e os utensílios que servem para produzir a forma material dos elementos são, evidentemente, tão determinantes como os processos e utensílios que serviram para criar a superfície material. Isto deveria fazer parte de um tratado de composição que se quer completo.

É importante a indicação das possibilidades porque todos os processos mencionados e suas consequências interiores podem servir não só para a construção da superfície material, mas também para a destruição óptica desta superfície.

Por um lado, os elementos colocados de uma forma sólida (material) num P.O. sólido, mais ou menos duro e opticamente palpável e, por outro, os elementos, peso material, que “planam” num espaço indefinível (desmaterializado), são fenómenos, por natureza, diferentes, encontrando-se em pontos antípodas. A concepção materialista que se estendia

também, naturalmente, à arte, trazia, como consequência orgânica, um interesse excepcional pela superfície material e todas as suas derivações. A arte deve a esta parcialidade a curiosidade sã e necessária em relação ao domínio dos meios, aos conhecimentos artesanais e, especialmente, ao estudo dos “materiais” em geral. É particularmente significativo que estes conhecimentos obtidos não sirvam apenas para a realização material do P.O. e sejam, também, indispensáveis à desmaterialização do P.O. em ligação com os elementos — sendo este o caminho que nos leva do exterior para o interior.

Temos a sublinhar, particularmente, que uma sensação de “voo planado” não depende só das condições mencionadas, mas, também, da receptividade do espectador. O seu olho pode possuir a capacidade de ver o exterior ou o interior ou mesmo os dois ao mesmo tempo: se o olho pouco exercitado (e isto depende do psiquismo) não pode perceber a profundidade não conseguirá abstrair-se da superfície material para sentir o espaço indefinível. O olho educado deve ser capaz de, por um lado, ver a superfície da obra enquanto tal e de, por outro lado, a ignorar quando essa superfície exprime o espaço. Uma simples composição linear pode ser tratada de duas maneiras — ou é integrada no plano original ou flutua livremente no espaço. O ponto que se incrusta no plano pode também, libertar-se da superfície e “planar” no espaço ⁽¹³⁾.

Assim como as tensões interiores do P.O. que se matêm presentes nas formas complicadas do plano, estas tensões são transpostas da superfície imaterial para o espaço indefinível. A tese não perde a sua validade. Se o ponto da partida está correcto e a direcção tomada é a melhor, não podemos falhar o alvo.

(13) É evidente que a transformação do plano material e, por consequência, no carácter geral dos elementos em relação com o plano devem ter, em vários campos, consequências determinantes. Entre as mais importantes verificamos uma mudança da noção de tempo: o espaço identifica-se com a profundidade e, por consequência, os elementos tendem para ela. Foi com conhecimento de causa que designei o espaço nascido de uma desmaterialização como “indefinível” — a sua profundidade é, no fim de contas, completamente ilusória e furta-se às medidas materiais. Neste caso, o tempo não pode encontrar uma expressão numérica e apenas poderá agir relativamente. Como, em contrapartida, a profundidade ilusória se torna completamente real do ponto de vista pictural, precisamos de um certo lapso de tempo — talvez difícil de medir — para seguir os elementos que se dirigem para a profundidade. Portanto, a transformação do P.O. material num espaço indefinível permite o crescimento da noção de tempo.

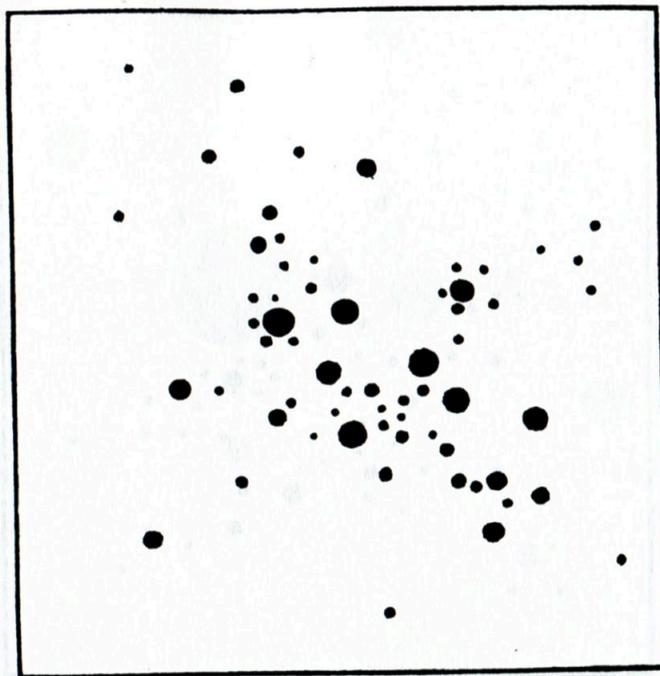
O alvo da pesquisa teórica é:

1. encontrar a vida
2. tornar perceptível a sua pulsação, e
3. verificar a ordem de tudo o que vive.

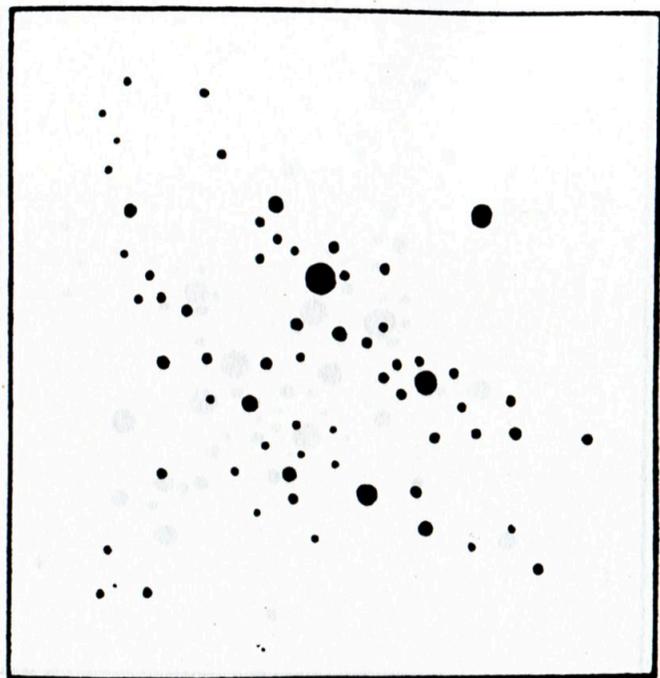
Deste modo, recolhemos factos vivos nas suas relações e enquanto fenómenos isolados. Cabe à filosofia tirar as conclusões o que é um trabalho de síntese que conduz às revelações interiores — até onde cada época o permitir.

APÊNDICE

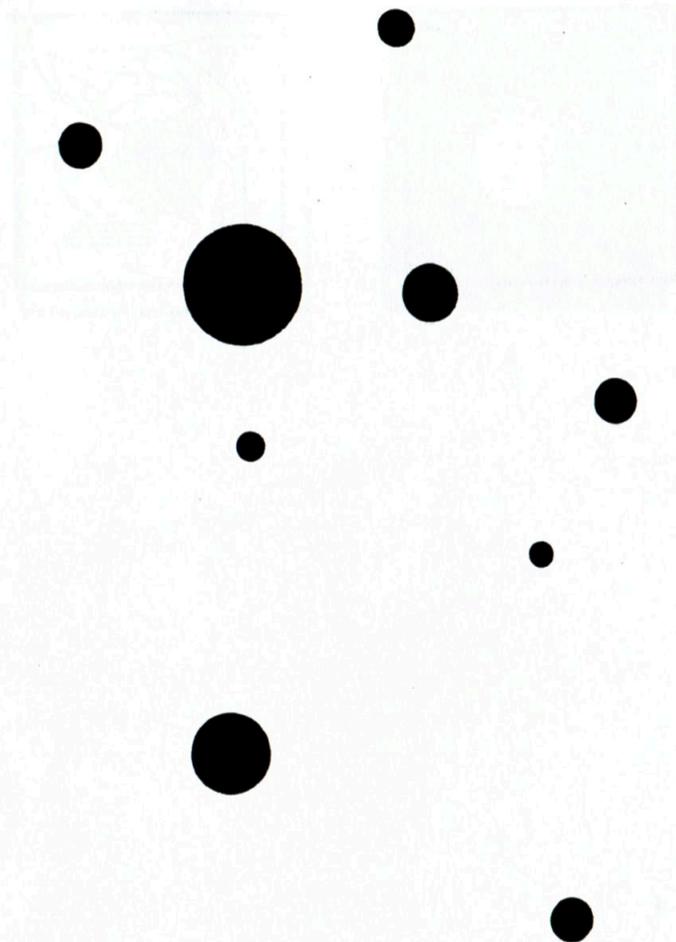
ALFONSO



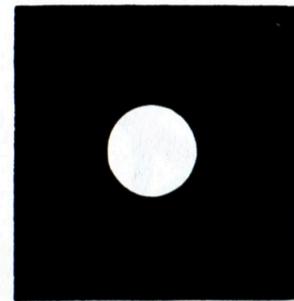
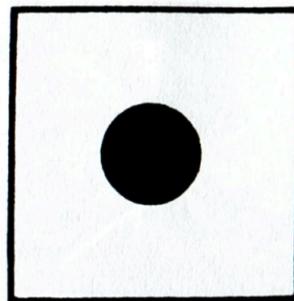
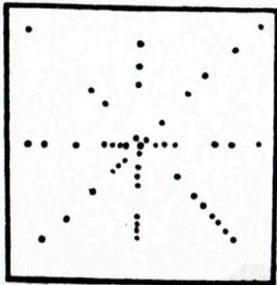
Prancha 1. — Ponto.
Tensão temperada em direcção ao centro



Prancha 2. — Ponto.
Dissolução progressiva (diagonal sugerida
d-a)

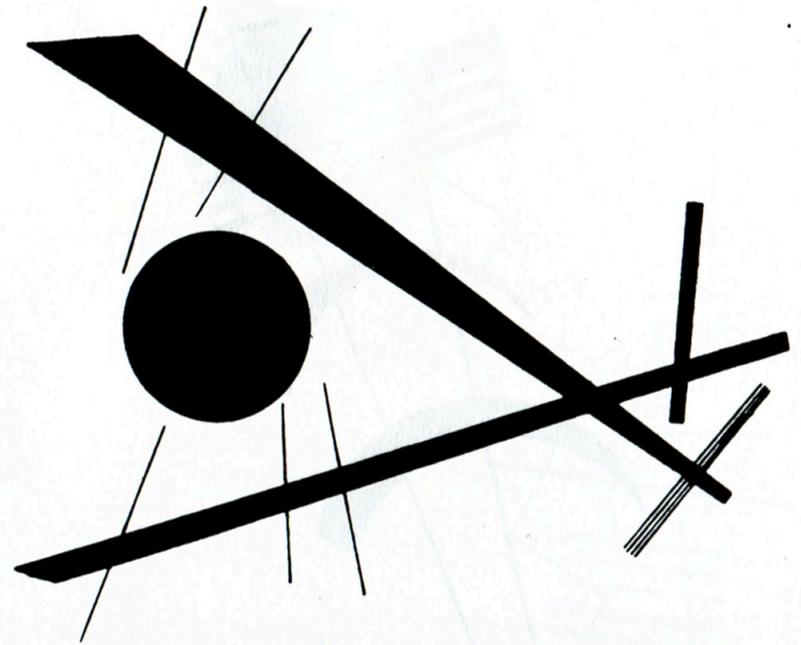
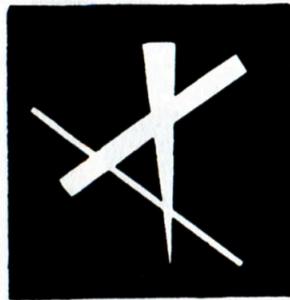
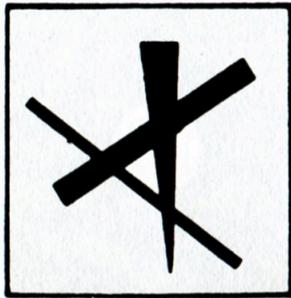


Prancha 3. — Ponto.
9 pontos em ascensão (diagonal d-a subli-
nhada pelo peso)



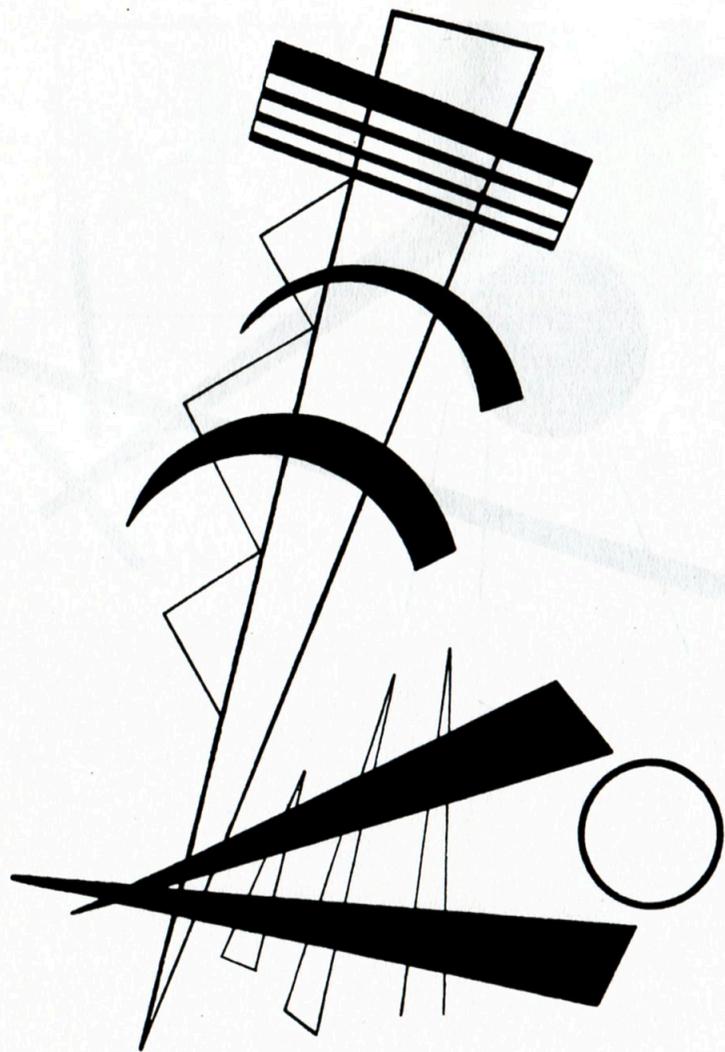
Prancha 4. — Ponto.
Esquema horizontal-vertical-diagonal de
pontos para uma construção linear livre

Prancha 5. — Ponto.
O ponto negro e o ponto branco enquanto
valores primeiros de cor

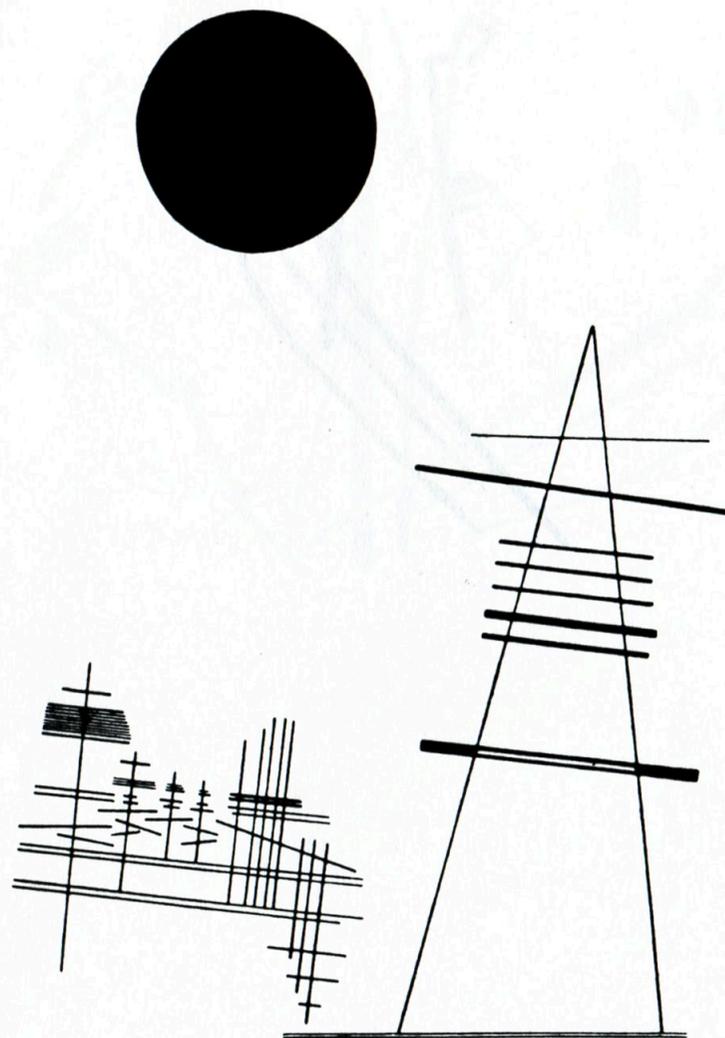


Prancha 6. — Linha.
O mesmo exemplo em forma de linhas

Prancha 7. — Linha.
Com o ponto no limite do plano



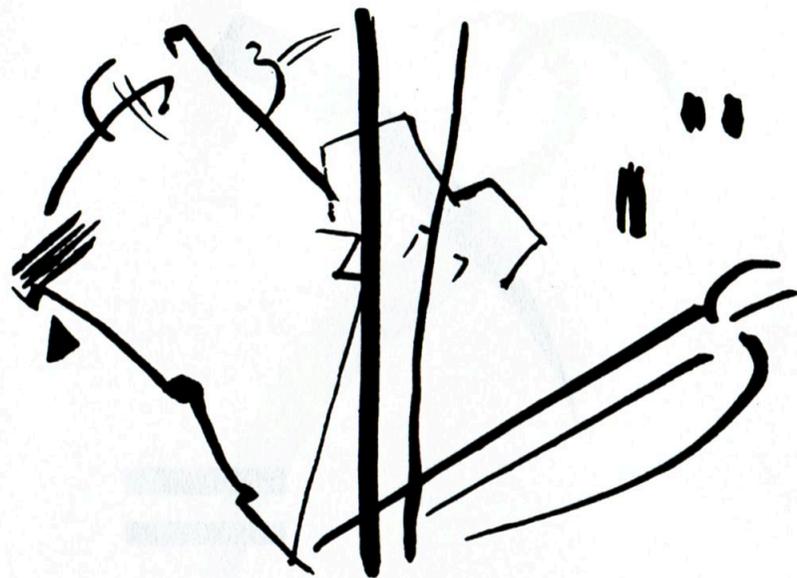
Prancha 8. — Linha.
Pesos acentuados em preto e branco



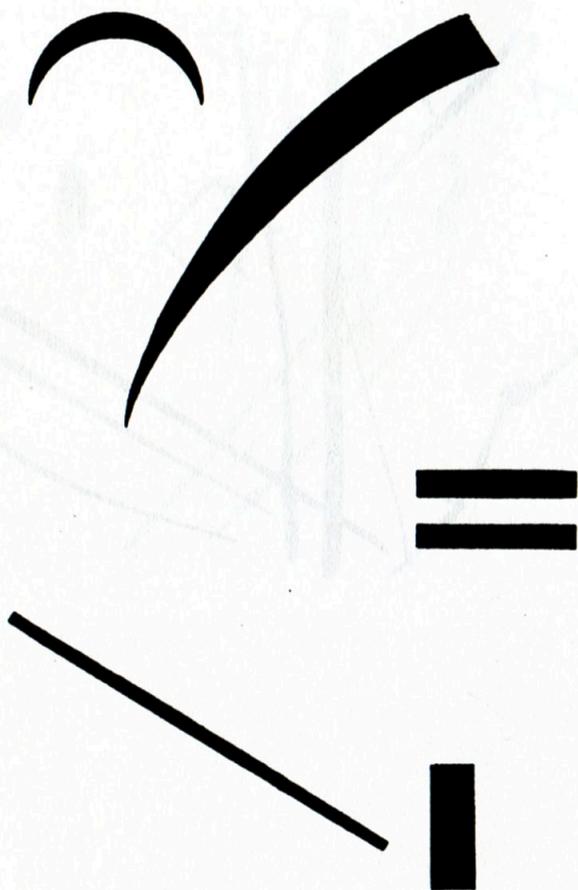
Prancha 9. — Linha.
As linhas finas resistem ao ponto pesado



Prancha 10. — Linha.
Construção gráfica de um pormenor da
"Composição 4" (1911).



Prancha 11. — Linha.
Construção linear da "Composição 4".
Ascensão na direcção vertical e diagonal



Prancha 12. — Linha.
Construção descentrada, sublinhada pelas
superfícies em formação

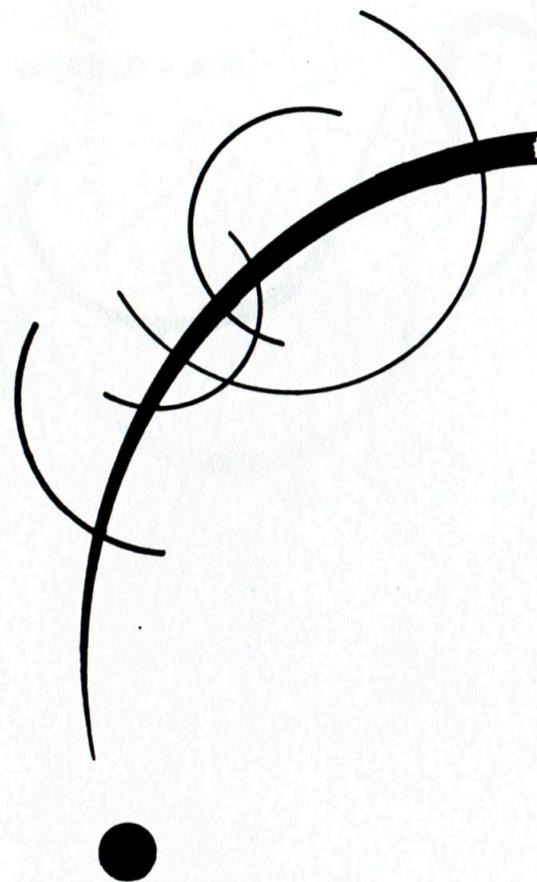


Prancha 13. — Linha.
Duas linhas curvas em relação com uma
linha recta



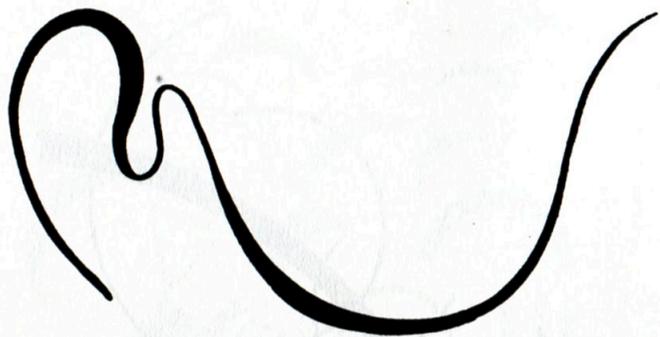
Prancha 14. — Linha.

O formato em comprimento favorece uma tensão de conjunto de elementos esparsos de fraca tensão



Prancha 15. — Linha.

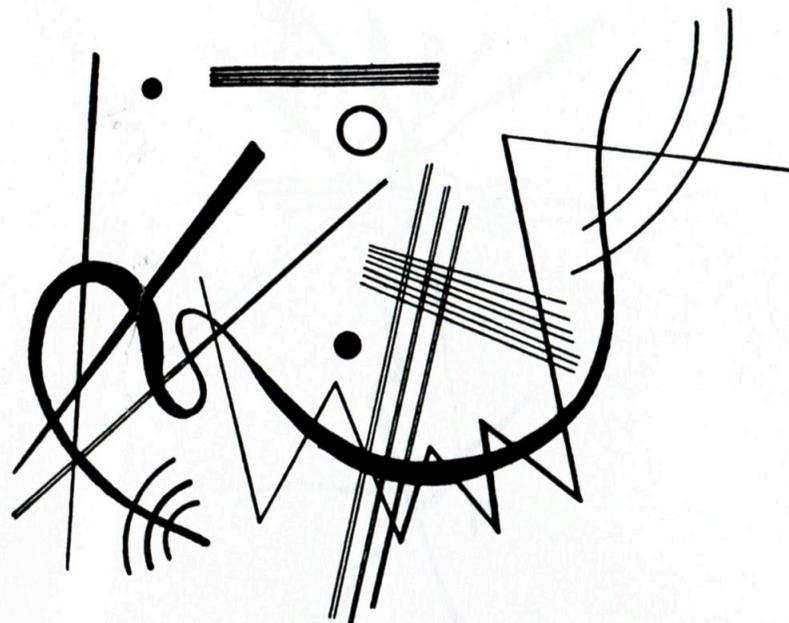
Relação de uma linha curva livre com o ponto — ressonância das linhas curvas geométricas



Prancha 16. — Linha.

Linha ondulada livre com diminuição de espessura — posição horizontal

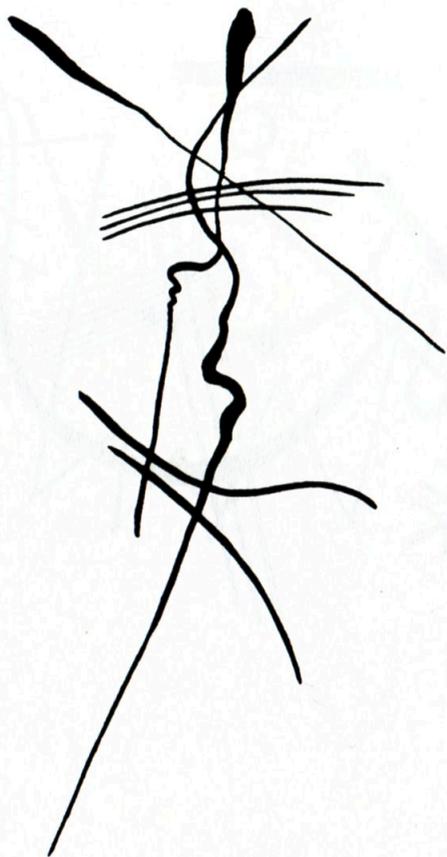
160



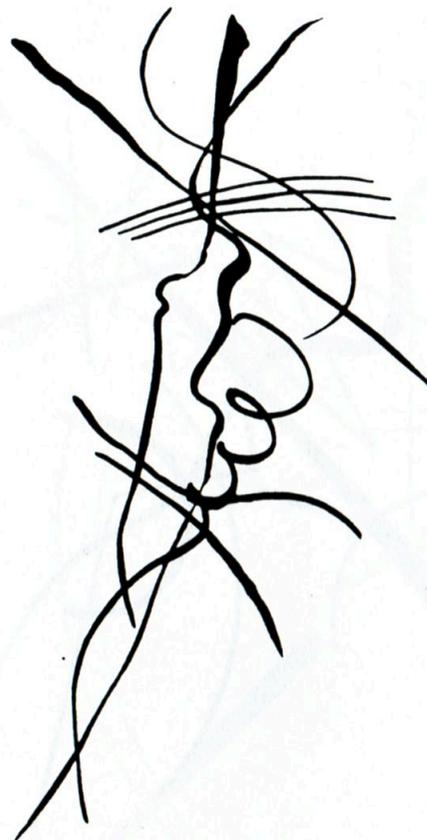
Prancha 17. — Linha.

A mesma linha ondulada, acompanhada por linhas geométricas

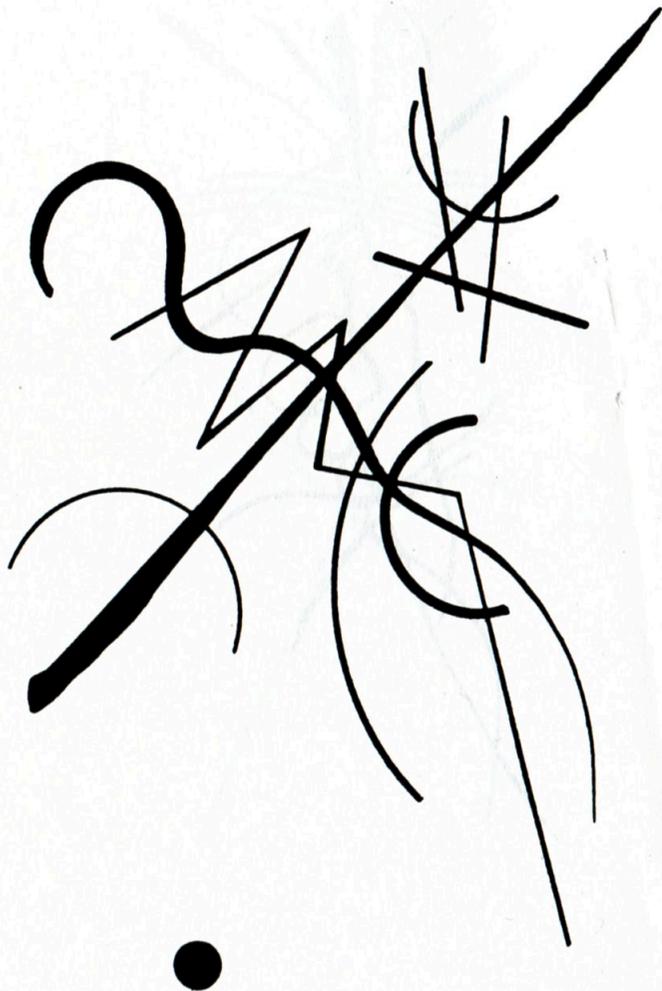
161



Prancha 18. — Linha.
Composição simples e homogénea de algumas linhas livres

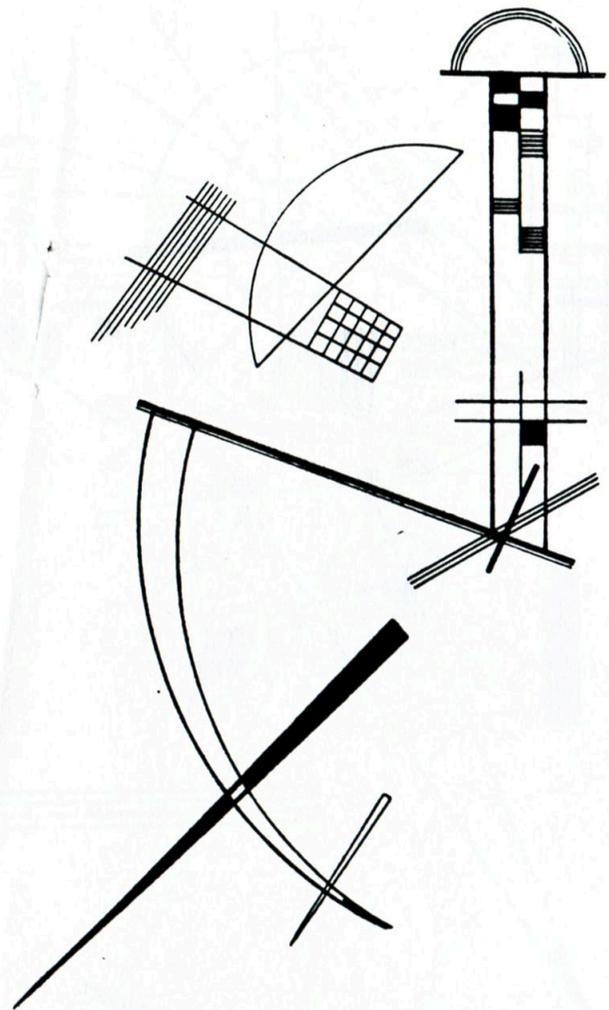


Prancha 19. — Linha.
A mesma composição tornada completa por meio de espirais livres



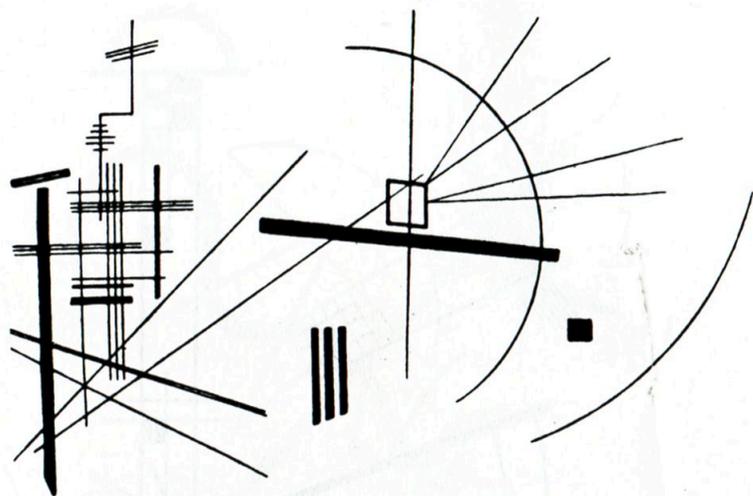
Prancha 20. — Linha.

Tensões diagonais e tensões em direcção a um ponto — o ponto cria uma vibração interior da construção exterior.



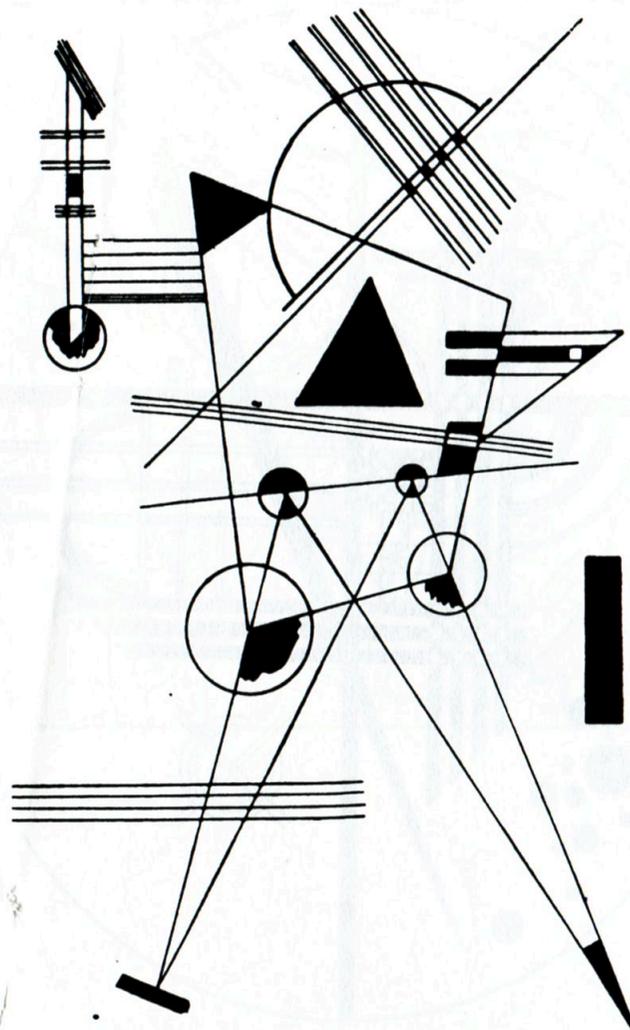
Prancha 21. — Linha.

Sonoridade dupla — tensão fria das linhas rectas, tensão quente das curvas. Contrastes: rígido-flexível, conciliador-firme



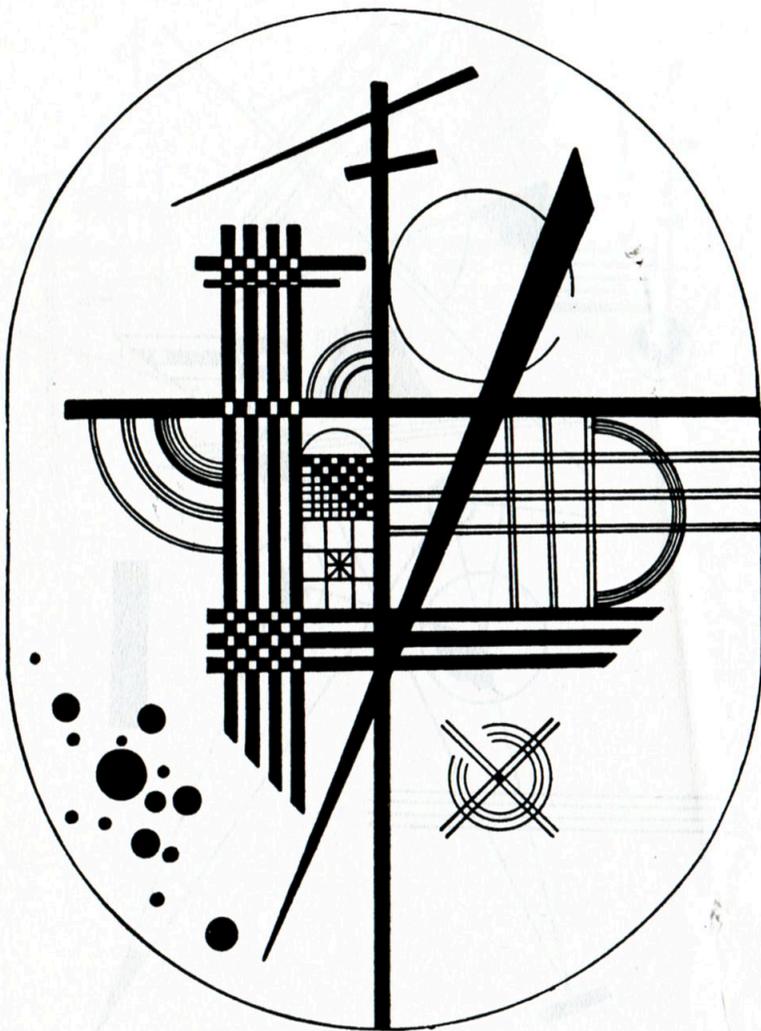
Prancha 22. — Linha.
Vibração colorida esquemática obtida por
um mínimo de cor (preto)

166



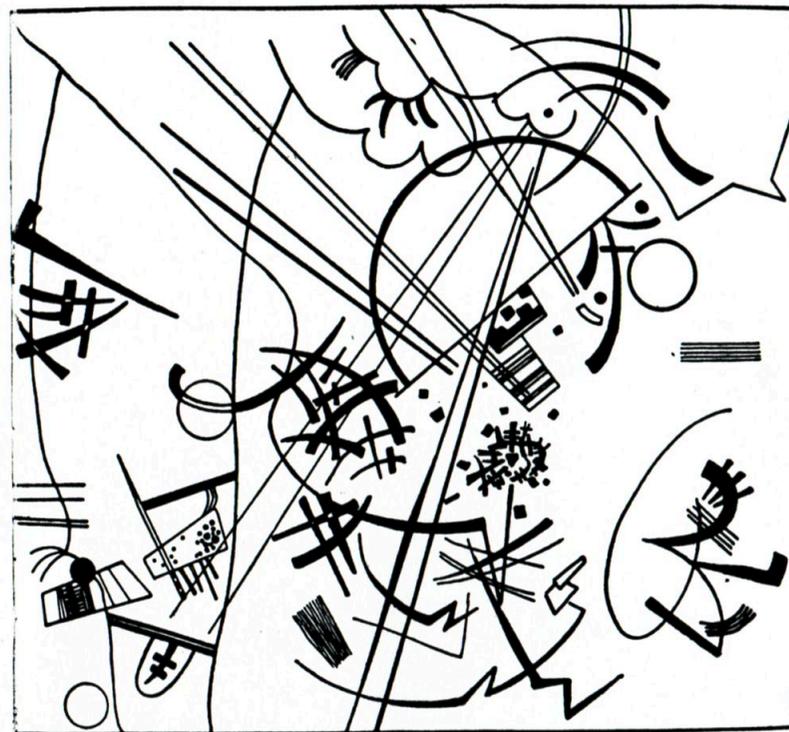
Prancha 23. — Linha.
Relação interior de uma composição de
linhas rectas com uma linha curva
(esquerda-direita) para o quadro “Triângulo Negro” (1925)

167



Prancha 24. — Linha.

Construção horizontal-vertical com diagonal oposta e tensões de pontos — esquema da pintura “Mensagem íntima” (1925)



Prancha 25. — Linha.

Construção linear da pintura “Pequeno sonho a vermelho” (1925)

ÍNDICE

Apresentação	1
Nota do autor	3
CONTUDO	5
Prefácio à primeira edição	5
Prefácio da segunda edição	7
Introdução	9
Parte I	11
Parte II	13
Parte III	15
Parte IV	17
Parte V	19
Parte VI	21
Parte VII	23
Parte VIII	25
Parte IX	27
Parte X	29
Parte XI	31
Parte XII	33
Parte XIII	35
Parte XIV	37
Parte XV	39
Parte XVI	41
Parte XVII	43
Parte XVIII	45
Parte XIX	47
Parte XX	49
Parte XXI	51
Parte XXII	53
Parte XXIII	55
Parte XXIV	57
Parte XXV	59
Parte XXVI	61
Parte XXVII	63
Parte XXVIII	65
Parte XXIX	67
Parte XXX	69
Parte XXXI	71
Parte XXXII	73
Parte XXXIII	75
Parte XXXIV	77
Parte XXXV	79
Parte XXXVI	81
Parte XXXVII	83
Parte XXXVIII	85
Parte XXXIX	87
Parte XL	89
Parte XLI	91
Parte XLII	93
Parte XLIII	95
Parte XLIV	97
Parte XLV	99
Parte XLVI	101
Parte XLVII	103
Parte XLVIII	105
Parte XLIX	107
Parte L	109
Parte LI	111
Parte LII	113
Parte LIII	115
Parte LIV	117
Parte LV	119
Parte LVI	121
Parte LVII	123
Parte LVIII	125
Parte LIX	127
Parte LX	129
Parte LXI	131
Parte LXII	133
Parte LXIII	135
Parte LXIV	137
Parte LXV	139
Parte LXVI	141
Parte LXVII	143
Parte LXVIII	145
Parte LXIX	147
Parte LXX	149
Parte LXXI	151
Parte LXXII	153
Parte LXXIII	155
Parte LXXIV	157
Parte LXXV	159
Parte LXXVI	161
Parte LXXVII	163
Parte LXXVIII	165
Parte LXXIX	167
Parte LXXX	169
Parte LXXXI	171
Parte LXXXII	173
Parte LXXXIII	175
Parte LXXXIV	177
Parte LXXXV	179
Parte LXXXVI	181
Parte LXXXVII	183
Parte LXXXVIII	185
Parte LXXXIX	187
Parte LXXXX	189
Parte LXXXXI	191
Parte LXXXXII	193
Parte LXXXXIII	195
Parte LXXXXIV	197
Parte LXXXXV	199
Parte LXXXXVI	201
Parte LXXXXVII	203
Parte LXXXXVIII	205
Parte LXXXXIX	207
Parte LXXXXX	209
Parte LXXXXXI	211
Parte LXXXXXII	213
Parte LXXXXXIII	215
Parte LXXXXXIV	217
Parte LXXXXXV	219
Parte LXXXXXVI	221
Parte LXXXXXVII	223
Parte LXXXXXVIII	225
Parte LXXXXXIX	227
Parte LXXXXXX	229
Parte LXXXXXXI	231
Parte LXXXXXXII	233
Parte LXXXXXXIII	235
Parte LXXXXXXIV	237
Parte LXXXXXXV	239
Parte LXXXXXXVI	241
Parte LXXXXXXVII	243
Parte LXXXXXXVIII	245
Parte LXXXXXXIX	247
Parte LXXXXXXX	249
Parte LXXXXXXXI	251
Parte LXXXXXXXII	253
Parte LXXXXXXXIII	255
Parte LXXXXXXXIV	257
Parte LXXXXXXXV	259
Parte LXXXXXXXVI	261
Parte LXXXXXXXVII	263
Parte LXXXXXXXVIII	265
Parte LXXXXXXXIX	267
Parte LXXXXXXXI	269
Parte LXXXXXXXII	271
Parte LXXXXXXXIII	273
Parte LXXXXXXXIV	275
Parte LXXXXXXXV	277
Parte LXXXXXXXVI	279
Parte LXXXXXXXVII	281
Parte LXXXXXXXVIII	283
Parte LXXXXXXXIX	285
Parte LXXXXXXXI	287
Parte LXXXXXXXII	289
Parte LXXXXXXXIII	291
Parte LXXXXXXXIV	293
Parte LXXXXXXXV	295
Parte LXXXXXXXVI	297
Parte LXXXXXXXVII	299
Parte LXXXXXXXVIII	301
Parte LXXXXXXXIX	303
Parte LXXXXXXXI	305
Parte LXXXXXXXII	307
Parte LXXXXXXXIII	309
Parte LXXXXXXXIV	311
Parte LXXXXXXXV	313
Parte LXXXXXXXVI	315
Parte LXXXXXXXVII	317
Parte LXXXXXXXVIII	319
Parte LXXXXXXXIX	321
Parte LXXXXXXXI	323
Parte LXXXXXXXII	325
Parte LXXXXXXXIII	327
Parte LXXXXXXXIV	329
Parte LXXXXXXXV	331
Parte LXXXXXXXVI	333
Parte LXXXXXXXVII	335
Parte LXXXXXXXVIII	337
Parte LXXXXXXXIX	339
Parte LXXXXXXXI	341
Parte LXXXXXXXII	343
Parte LXXXXXXXIII	345
Parte LXXXXXXXIV	347
Parte LXXXXXXXV	349
Parte LXXXXXXXVI	351
Parte LXXXXXXXVII	353
Parte LXXXXXXXVIII	355
Parte LXXXXXXXIX	357
Parte LXXXXXXXI	359
Parte LXXXXXXXII	361
Parte LXXXXXXXIII	363
Parte LXXXXXXXIV	365
Parte LXXXXXXXV	367
Parte LXXXXXXXVI	369
Parte LXXXXXXXVII	371
Parte LXXXXXXXVIII	373
Parte LXXXXXXXIX	375
Parte LXXXXXXXI	377
Parte LXXXXXXXII	379
Parte LXXXXXXXIII	381
Parte LXXXXXXXIV	383
Parte LXXXXXXXV	385
Parte LXXXXXXXVI	387
Parte LXXXXXXXVII	389
Parte LXXXXXXXVIII	391
Parte LXXXXXXXIX	393
Parte LXXXXXXXI	395
Parte LXXXXXXXII	397
Parte LXXXXXXXIII	399
Parte LXXXXXXXIV	401
Parte LXXXXXXXV	403
Parte LXXXXXXXVI	405
Parte LXXXXXXXVII	407
Parte LXXXXXXXVIII	409
Parte LXXXXXXXIX	411
Parte LXXXXXXXI	413
Parte LXXXXXXXII	415
Parte LXXXXXXXIII	417
Parte LXXXXXXXIV	419
Parte LXXXXXXXV	421
Parte LXXXXXXXVI	423
Parte LXXXXXXXVII	425
Parte LXXXXXXXVIII	427
Parte LXXXXXXXIX	429
Parte LXXXXXXXI	431
Parte LXXXXXXXII	433
Parte LXXXXXXXIII	435
Parte LXXXXXXXIV	437
Parte LXXXXXXXV	439
Parte LXXXXXXXVI	441
Parte LXXXXXXXVII	443
Parte LXXXXXXXVIII	445
Parte LXXXXXXXIX	447
Parte LXXXXXXXI	449
Parte LXXXXXXXII	451
Parte LXXXXXXXIII	453
Parte LXXXXXXXIV	455
Parte LXXXXXXXV	457
Parte LXXXXXXXVI	459
Parte LXXXXXXXVII	461
Parte LXXXXXXXVIII	463
Parte LXXXXXXXIX	465
Parte LXXXXXXXI	467
Parte LXXXXXXXII	469
Parte LXXXXXXXIII	471
Parte LXXXXXXXIV	473
Parte LXXXXXXXV	475
Parte LXXXXXXXVI	477
Parte LXXXXXXXVII	479
Parte LXXXXXXXVIII	481
Parte LXXXXXXXIX	483
Parte LXXXXXXXI	485
Parte LXXXXXXXII	487
Parte LXXXXXXXIII	489
Parte LXXXXXXXIV	491
Parte LXXXXXXXV	493
Parte LXXXXXXXVI	495
Parte LXXXXXXXVII	497
Parte LXXXXXXXVIII	499
Parte LXXXXXXXIX	501
Parte LXXXXXXXI	503
Parte LXXXXXXXII	505
Parte LXXXXXXXIII	507
Parte LXXXXXXXIV	509
Parte LXXXXXXXV	511
Parte LXXXXXXXVI	513
Parte LXXXXXXXVII	515
Parte LXXXXXXXVIII	517
Parte LXXXXXXXIX	519
Parte LXXXXXXXI	521
Parte LXXXXXXXII	523
Parte LXXXXXXXIII	525
Parte LXXXXXXXIV	527
Parte LXXXXXXXV	529
Parte LXXXXXXXVI	531
Parte LXXXXXXXVII	533
Parte LXXXXXXXVIII	535
Parte LXXXXXXXIX	537
Parte LXXXXXXXI	539
Parte LXXXXXXXII	541
Parte LXXXXXXXIII	543
Parte LXXXXXXXIV	545
Parte LXXXXXXXV	547
Parte LXXXXXXXVI	549
Parte LXXXXXXXVII	551
Parte LXXXXXXXVIII	553
Parte LXXXXXXXIX	555
Parte LXXXXXXXI	557
Parte LXXXXXXXII	559
Parte LXXXXXXXIII	561
Parte LXXXXXXXIV	563
Parte LXXXXXXXV	565
Parte LXXXXXXXVI	567
Parte LXXXXXXXVII	569
Parte LXXXXXXXVIII	571
Parte LXXXXXXXIX	573
Parte LXXXXXXXI	575
Parte LXXXXXXXII	577
Parte LXXXXXXXIII	579
Parte LXXXXXXXIV	581
Parte LXXXXXXXV	583
Parte LXXXXXXXVI	585
Parte LXXXXXXXVII	587
Parte LXXXXXXXVIII	589
Parte LXXXXXXXIX	591
Parte LXXXXXXXI	593
Parte LXXXXXXXII	595
Parte LXXXXXXXIII	597
Parte LXXXXXXXIV	599
Parte LXXXXXXXV	601
Parte LXXXXXXXVI	603
Parte LXXXXXXXVII	605
Parte LXXXXXXXVIII	607
Parte LXXXXXXXIX	609
Parte LXXXXXXXI	611
Parte LXXXXXXXII	613
Parte LXXXXXXXIII	615
Parte LXXXXXXXIV	617
Parte LXXXXXXXV	619
Parte LXXXXXXXVI	621
Parte LXXXXXXXVII	623
Parte LXXXXXXXVIII	625
Parte LXXXXXXXIX	627
Parte LXXXXXXXI	629
Parte LXXXXXXXII	631
Parte LXXXXXXXIII	633
Parte LXXXXXXXIV	635
Parte LXXXXXXXV	637
Parte LXXXXXXXVI	639
Parte LXXXXXXXVII	641
Parte LXXXXXXXVIII	643
Parte LXXXXXXXIX	645
Parte LXXXXXXXI	647
Parte LXXXXXXXII	649
Parte LXXXXXXXIII	651
Parte LXXXXXXXIV	653
Parte LXXXXXXXV	655
Parte LXXXXXXXVI	657
Parte LXXXXXXXVII	659
Parte LXXXXXXXVIII	661
Parte LXXXXXXXIX	663
Parte LXXXXXXXI	665
Parte LXXXXXXXII	667
Parte LXXXXXXXIII	669
Parte LXXXXXXXIV	671
Parte LXXXXXXXV	673
Parte LXXXXXXXVI	675
Parte LXXXXXXXVII	677
Parte LXXXXXXXVIII	679
Parte LXXXXXXXIX	681
Parte LXXXXXXXI	683
Parte LXXXXXXXII	685
Parte LXXXXXXXIII	687
Parte LXXXXXXXIV	689
Parte LXXXXXXXV	691
Parte LXXXXXXXVI	693
Parte LXXXXXXXVII	695
Parte LXXXXXXXVIII	697
Parte LXXXXXXXIX	699
Parte LXXXXXXXI	701
Parte LXXXXXXXII	703
Parte LXXXXXXXIII	705
Parte LXXXXXXXIV	707
Parte LXXXXXXXV	709
Parte LXXXXXXXVI	711
Parte LXXXXXXXVII	713
Parte LXXXXXXXVIII	715
Parte LXXXXXXXIX	717
Parte LXXXXXXXI	719
Parte LXXXXXXXII	721
Parte LXXXXXXXIII	723
Parte LXXXXXXXIV	725
Parte LXXXXXXXV	727
Parte LXXXXXXXVI	729
Parte LXXXXXXXVII	731
Parte LXXXXXXXVIII	733
Parte LXXXXXXXIX	735
Parte LXXXXXXXI	737
Parte LXXXXXXXII	739
Parte LXXXXXXXIII	741
Parte LXXXXXXXIV	743
Parte LXXXXXXXV	745
Parte LXXXXXXXVI	747
Parte LXXXXXXXVII	749
Parte LXXXXXXXVIII	751
Parte LXXXXXXXIX	753
Parte LXXXXXXXI	755
Parte LXXXXXXXII	757
Parte LXXXXXXXIII	759
Parte LXXXXXXXIV	761
Parte LXXXXXXXV	763
Parte LXXXXXXXVI	765
Parte LXXXXXXXVII	767
Parte LXXXXXXXVIII	769
Parte LXXXXXXXIX	771
Parte LXXXXXXXI	773
Parte LXXXXXXXII	775
Parte LXXXXXXXIII	777
Parte LXXXXXXXIV	779
Parte LXXXXXXXV	781
Parte LXXXXXXXVI	783
Parte LXXXXXXXVII	785
Parte LXXXXXXXVIII	787
Parte LXXXXXXXIX	789
Parte LXXXXXXXI	791
Parte LXXXXXXXII	793
Parte LXXXXXXXIII	795
Parte LXXXXXXXIV	797
Parte LXXXXXXXV	799
Parte LXXXXXXXVI	801
Parte LXXXXXXXVII	803
Parte LXXXXXXXVIII	805
Parte LXXXXXXXIX	807
Parte LXXXXXXXI	809
Parte LXXXXXXXII	811
Parte LXXXXXXXIII	813
Parte LXXXXXXXIV	815
Parte LXXXXXXXV	817
Parte LXXXXXXXVI	819
Parte LXXXXXXXVII	821
Parte LXXXXXXXVIII	823
Parte LXXXXXXXIX	825
Parte LXXXXXXXI	827
Parte LXXXXXXXII	829
Parte LXXXXXXXIII	831
Parte LXXXXXXXIV	833
Parte LXXXXXXXV	835
Parte LXXXXXXXVI	837
Parte LXXXXXXXVII	839
Parte LXXXXXXXVIII	841
Parte LXXXXXXXIX	843
Parte LXXXXXXXI	845
Parte LXXXXXXXII	847
Parte LXXXXXXXIII	849
Parte LXXXXXXXIV	851
Parte LXXXXXXXV	853
Parte LXXXXXXXVI	855
Parte LXXXXXXXVII	857
Parte LXXXXXXXVIII	859
Parte LXXXXXXXIX	861
Parte LXXXXXXXI	863
Parte LXXXXXXXII	865
Parte LXXXXXXXIII	867
Parte LXXXXXXXIV	869
Parte LXXXXXXXV	871
Parte LXXXXXXXVI	873
Parte LXXXXXXXVII	875
Parte LXXXXXXXVIII	877
Parte LXXXXXXXIX	879
Parte LXXXXXXXI	881
Parte LXXXXXXXII	883
Parte LXXXXXXXIII	885
Parte LXXXXXXXIV	887
Parte LXXXXXXXV	889
Parte LXXXXXXXVI	891
Parte LXXXXXXXVII	893
Parte LXXXXXXXVIII	895
Parte LXXXXXXXIX	897
Parte LXXXXXXXI	899
Parte LXXXXXXXII	901
Parte LXXXXXXXIII	903
Parte LXXXXXXXIV	905
Parte LXXXXXXXV	907
Parte LXXXXXXXVI	909
Parte LXXXXXXXVII	911
Parte LXXXXXXXVIII	913
Parte LXXXXXXXIX	915
Parte LXXXXXXXI	917
Parte LXXXXXXXII	919
Parte LXXXXXXXIII	921
Parte LXXXXXXXIV	923
Parte LXXXXXXXV	925
Parte LXXXXXXXVI	927
Parte LXXXXXXXVII	929
Parte LXXXXXXXVIII	931
Parte LXXXXXXXIX	933
Parte LXXXXXXXI	935
Parte LXXXXXXXII	937
Parte LXXXXXXXIII	939
Parte LXXXXXXXIV	941
Parte LXXXXXXXV	943
Parte LXXXXXXXVI	945
Parte LXXXXXXXVII	947
Parte LXXXXXXXVIII	949
Parte LXXXXXXXIX	951
Parte LXXXXXXXI	953
Parte LXXXXXXXII	955
Parte LXXXXXXXIII	957
Parte LXXXXXXXIV	959
Parte LXXXXXXXV	961
Parte LXXXXXXXVI	963
Parte LXXXXXXXVII	965
Parte LXXXXXXXVIII	967
Parte LXXXXXXXIX	969
Parte LXXXXXXXI	971
Parte LXXXXXXXII	973
Parte LXXXXXXXIII	975
Parte LXXXXXXXIV	977
Parte LXXXXXXXV	979
Parte LXXXXXXXVI	981
Parte LXXXXXXXVII	983
Parte LXXXXXXXVIII	985
Parte LXXXXXXXIX	987
Parte LXXXXXXXI	989
Parte LXXXXXXXII	991
Parte LXXXXXXXIII	993
Parte LXXXXXXXIV	995
Parte LXXXXXXXV	997
Parte LXXXXXXXVI	999
Parte LXXXXXXXVII	1001
Parte LXXXXXXXVIII	1003
Parte LXXXXXXXIX	1005
Parte LXXXXXXXI	1007
Parte LXXXXXXXII	1009
Parte LXXXXXXXIII	1011
Parte LXXXXXXXIV	1013
Parte LXXXXXXXV	1015
Parte LXXXXXXXVI	1017
Parte LXXXXXXXVII	1019
Parte LXXXXXXXVIII	1021
Parte LXXXXXXXIX	1023
Parte LXXXXXXXI	1025
Parte LXXXXXXXII	1027
Parte LXXXXXXXIII	1029
Parte LXXXXXXXIV	1031
Parte LXXXXXXXV	1033
Parte LXXXXXXXVI	1035
Parte LXXXXXXXVII	1037
Parte LXXXXXXXVIII	1039
Parte LXXXXXXXIX	1041
Parte LXXXXXXXI	1043
Parte LXXXX	

<i>Apresentação, por Philippe Sers</i>	9
<i>Nota dos tradutores da edição Francesa</i>	19

PONTO — LINHA — PLANO

Prefácio à primeira edição	21
Prefácio à segunda edição	23
Introdução	25
Ponto	33
Linha	59
Plano original	111
Apêndice	143

Impressão e acabamento
da
PRINTEFÓLIO - Artes Gráficas, Lda.
para
EDIÇÕES 70, Lda.
em Janeiro de 1996

AC

Que é a forma? Esta é a questão central de Ponto-
-Linha-Plano.

Com esta obra, Kandinsky pretende construir uma verdadeira ciência da arte abstracta, relacionando-a com as nossas emoções e estruturas mentais, para, através dela, chegar a uma nova arte e a uma nova ciência universal que permita encontrar as grandes leis que são comuns aos domínios da arte e da natureza.

edições 70