

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS  
CEATEC – CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS, AMBIENTAIS E DE  
TECNOLOGIAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO –  
MESTRADO

BIANCA MAURI

INTERFACES ENTRE A FENOMENOLOGIA DA VIDA, O  
ABSTRACIONISMO E A ARQUITETURA

CAMPINAS

2020

BIANCA MAURI

INTERFACES ENTRE A FENOMENOLOGIA DA VIDA, O  
ABSTRACIONISMO E A ARQUITETURA

Dissertação de Mestrado apresentado ao  
Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
como requisito para obtenção do título de Mestre  
em Arquitetura e Urbanismo.

Docente: Profa. Dra. Jane Victal Ferreira

Aluna: Bianca Mauri

CAMPINAS – SP

2020

Ficha catalográfica elaborada por Vanessa da Silveira CRB 8/8423  
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

720 Mauri, Bianca

M454i

Interfaces entre a fenomenologia da vida, o abstracionismo e a arquitetura /  
Bianca Mauri. - Campinas: PUC-Campinas, 2020.

125 f.: il.

Orientador: Jane Victal Ferreira.

Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura e Urbanismo, Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologia,  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2020.

Inclui bibliografia.

1. Arquitetura. 2. Fenomenologia. 3. Arte abstrata. I. Ferreira, Jane Victal. II.  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Ciências Exatas, Ambientais  
e de Tecnologia. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III.  
Título.

CDD - 22. ed. 720

**BIANCA MAURI**

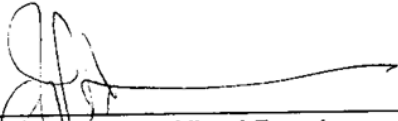
**“INTERFACES ENTRE A FENOMENOLOGIA DA VIDA, O  
ABSTRACIONISMO E A ARQUITETURA”**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como requisito para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Urbanismo.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Machado de Mello Bueno

Dissertação defendida e aprovada em 23 de janeiro de 2020 pela Comissão Examinadora constituída dos seguintes professores:



**Profa. Dra. Jane Victal Ferreira**

Orientadora da Dissertação e Presidente da Comissão Examinadora  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



**Profa. Dra. Vera Santana Luz**

Pontifícia Universidade Católica de Campinas



**Profa. Dra. Myrna de Arruda Nascimento**

Universidade de São Paulo

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer a Deus por me guiar em cada passo desta caminhada e por me proporcionar encontros com pessoas extraordinárias ao longo dela.

Sou grata à minha querida orientadora Dra. Jane Victal Ferreira, por ter dividido tantos conhecimentos e por ter me incentivado nesta pesquisa. Por ser uma professora compreensiva, fonte de minha gratidão, respeito e admiração.

À PUC – Campinas, seus professores e funcionários por terem possibilitado e contribuído para o desenvolvimento desta pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Desta forma, um agradecimento à CAPES, pelo suporte concedido a essa pesquisa de mestrado junto a PUC-Campinas.

Minha gratidão e carinho às professoras Dra. Maria Eliza, Dra. Vera Luz, Dra. Ana Paula e Dra. Myrna de Arruda pela oportunidade de aprendizagem.

Agradeço a Dra. Florinda Martins por me inspirar e motivar no estudo de Kandinsky através de Henry.

Aos meus pais, Ednéia Mauri e Renato Mauri por terem sido luz, fonte de inspiração e rocha para o meu desenvolvimento, como pessoa, profissional e acadêmica. Obrigada por colorirem os meus dias desde quando tudo ainda era somente abstrato.

Ao Eduardo, obrigada por segurar minha mão nos altos e baixos momentos dessa jornada.

Em muitas coisas devo reconhecer que errei,  
mas há uma à qual sempre permaneci fiel... a  
voz interior que fixou meu objetivo na arte e  
que espero seguir até a derradeira hora.

Kandinsky, 1991, p.106.

## RESUMO

Esta pesquisa propõe a análise do ensino da arquitetura por meio da fenomenologia tal como abordada por Michel Henry. O eu “*fenomênico*” também se manifesta pela construção de uma arquitetura voltada a captar a “*afetividade*” do observador, diante do processo de uma arte abstrata, que visa a potencialidade do ser que propicia o encontro de si. Para isto, pretende-se analisar especificamente “Ver o invisível”, onde Henry discorre sobre o caráter da obra do pintor e professor da Bauhaus Wassily Kandinsky, cotejando esta obra do filósofo aos principais textos do pintor, estabelecendo também vínculos entre seus apontamentos e obras pictóricas. A proposta deste projeto será realizada por intermédio do exame bibliográfico, no possível vínculo que se estabelece entre artes, arquitetura e fenomenologia. Esta investigação visa analisar as práticas pedagógicas relativas ao ensino de arquitetura na área das artes visuais vinculando isso com a fenomenologia e caracterizar, desta forma, uma vivência de si, através dessa transformação da construção em um possível abrigo para a alma.

Palavras-chave: Arquitetura, Práticas Pedagógicas, Fenomenologia, Kandinsky, Arte Abstrata, Michel Henry.

## **ABSTRACT**

This research project propounds the analysis of the architecture education through phenomenology as approached by Michel Henry. The "phenomenon" self is also manifested by the development of an architecture aimed at capturing the observer's "affectivity", in the face of the process of an abstract art, which seeks the potentiality of the being that enables the encounter of oneself. For this purpose, it is purported to analyze specifically "Seeing the Invisible", where Henry confer the character's work of the painter and teacher of Bauhaus, Wassily Kandinsky, collating this philosopher's work to the main texts of the painter, and also establishing links between his notes and pictorial works. The proposal of this project will be performed over bibliographic examination, in the possible connection that is established between arts, architecture and phenomenology. This investigation mean to analyze the pedagogical practices related to the architecture education in the visual arts area connecting it with phenomenology, and mark, thus, an experience of oneself, through this transformation of the building into a possible shelter to the soul.

Keywords: Architecture, Pedagogical Practice, Phenomenology, Kandinsky, Abstract Art, Michel Henry.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pintura de Rembrandt "Retorno do filho pródigo", pintada por volta de 1668. Provavelmente uma das pinturas observadas por Kandinsky quando ele visita o Museu Hermitage. A pintura foi recebida pelo museu em 1766. Disponível em: < <a href="http://www.hermitagemuseum.org">www.hermitagemuseum.org</a> >.....	18
Figura 2: Primeira pintura abstrata de Kandinsky, pintada em 1910. Disponível em: < <a href="http://www.wassilykandinsky.net">www.wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 9 dez. 2019. ....	19
Figura 3: Projeto de Kandinsky para a decoração da parede do hall de entrada da Exposição de Arte sem jurados de Berlim em 1922. Disponível em: < <a href="https://nyti.ms/36prwh4">https://nyti.ms/36prwh4</a> >. Acesso em: 12 dez. 2019. ....	22
Figura 4: Aniversário de 60 anos de Kandinsky, em 1926. Na foto, Kandinsky está entre alunos e professores da Bauhaus especificamente em Dessau. Disponível em: < <a href="http://wassilykandinsky.net">wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 13 dez. 2019. ....	23
Figura 5: Kandinsky e sua mãe em 1869. Disponível em: < <a href="http://wassilykandinsky.net">wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 12 dez. 2019. ....	25
Figura 6 - Kandinsky como estudante na Universidade de Moscou em 1886. Disponível em: < <a href="http://wassilykandinsky.net">wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 13 dez. 2019. ....	26
Figura 7 - "Monte de feno, Efeito da Geada Branca", de Claude Monet. Óleo sobre tela, 65x92 cm, 1981, National Gallery of Scotland Disponível em: < <a href="http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4724">http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4724</a> >. Acesso em: 13 dez. 2019. ....	27
Figura 8 - "Falange". Aula de pintura de Wassily Kandinsky em 1902. Fonte: < <a href="http://wassilykandinsky.net">wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 13 dez. 2019. ....	28
Figura 9: Kandinsky com Frankz Marc segurando a capa do almanaque "O Cavaleiro Azul" – 1911. Disponível em: < <a href="http://wassilykandinsky.net">wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 13 dez. 2019. ....	32
Figura 10: Klee e Kandinsky em Dessau próximos à casa germinada que compartilhavam em 1927. Disponível em: < <a href="http://wassilykandinsky.net">wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 13 dez. 2019. ....	33
Figura 11: Capa do Jornal da Bauhaus em 1928 Disponível em: < <a href="http://wassilykandinsky.net">wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 13 dez. 2019. ....	34
Figura 12: Arte Degenerada (Entartete Kunst), em 1937. Disponível em: < <a href="http://wassilykandinsky.net">wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 13 dez. 2019. ....	35
Figura 13: Última aquarela de Kandinsky – 1944. Disponível em: < <a href="http://wassilykandinsky.net">wassilykandinsky.net</a> >. Acesso em: 13 dez. 2019. ....	35

Figura 14: Fragmento da explicação e do exercício proposto por Kandinsky em seu livro "Ponto, Linha e Plano".	54
Figura 15: Figura utilizada por Kandinsky em seu livro "Ponto, Linha e Plano" para exemplificar o uso do ponto na arquitetura.	56
Figura 16 - Imagem da "bailarina Palucca" utilizada no livro de Kandinsky, que relaciona o ponto à dança.	57
Figura 17 - Análise da figura anterior da bailarina, agora de forma esquemática, mostrando de forma mais clara os pontos em seu movimento.	57
Figura 18: Figura utilizada por Kandinsky para exemplificar sua fala. O quadrado a esquerda mostra a ressonância entre as linhas retas livres que não possuem um centro em comum, diferente do quadrado à direita, onde as linhas possuem um centro em comum.	59
Figura 19: Equação formulada por Kandinsky em seu segundo livro para uma melhor explicação quanto a relação entre linhas e cores.	60
Figura 20: Figura utilizada por Kandinsky em seu livro para exemplificar as linhas quebradas. Demonstrando através desta figura as diferentes forças que agem numa linha como essa.	61
Figura 21: Imagens utilizadas por Kandinsky para demonstrar as três sonoridades expostas anteriormente.	61
Figura 22: Figura que demonstra a comparação entre as tensões da linha reta e da linha curva.	62
Figura 23: Figura retirada do livro "Ponto, linha e plano" de Kandinsky. Utiliza esta imagem como outras para exemplificar uma arquitetura baseada em linhas, onde a linha teria suplantado a superfície.	63
Figura 24: Figura apresentada por Kandinsky relacionada a fala do primeiro caso, onde a linha não toca nenhum dos limites do plano.	65
Figura 25: Figura que exemplifica a questão do segundo caso, onde a tensão agora se direciona para baixo e de forma mais intensa.	66
Figura 26: Figura do livro "Curso da Bauhaus" (KANDINSKY, 1996, p. 93). Kandinsky explicita as tensões colocadas numa forma livre.	69
Figura 27: Figura 3 do livro de Kandinsky. Através dele ele explica sobre os limites das cores e o aparecimento das cores complementares.	69
Figura 28 - Esquema apresentado por Kandinsky apresentando as diferenças entre as artes, ele se concentra não em diferenças externas, e sim nos conceitos internos, espirituais de cada uma.	71
Figura 29: Figura utilizada por Kandinsky para exemplificar o que foi dito pela Associação de Arquitetos de Moscou, (1996, p. 180).	74

Figura 30 - Apresentação do teatro de Kandinsky "The Yellow Sound" pela companhia de Ópera do Estado Bávaro em Munique, Alemanha. Ocorrida durante os anos de 2014 e 2015. Disponível em: < <a href="https://www.youtube.com/watch?v=XojAc6iFHik">https://www.youtube.com/watch?v=XojAc6iFHik</a> >. Acesso em: 17 dez. 2019. ....	93
Figura 31 - Digitalização do documento de introdução da disciplina de Linguagem Visual. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal.....	101
Figura 32 - Digitalização do documento de introdução da disciplina de Linguagem Visual. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal.....	102
Figura 33 - Digitalização do documento de introdução da disciplina de Linguagem Visual. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal.....	103
Figura 34 - Aula "Vorkurs" de Josef Albers na Bauhaus. Disponível em: < <a href="https://www.researchgate.net/">https://www.researchgate.net/</a> > Acesso em: 15 de nov.2019. ....	104
Figura 35 - Fotografia da explicação escrita na lousa do exercício de dobraduras. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal .....	105
Figura 36 - Fotografia do exercício de dobraduras. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal	105
Figura 37 - Fotografia do exercício de dobraduras. Fonte: Acervo da Prof. Dra. Jane Victal.	106
Figura 38 - Fotografia do exercício de dobraduras. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal	107
Figura 39 - Piet Mondrian, Tableau No.3: Composition in Oval, 1913, Oil on Canvas, Disponível em: < <a href="https://carnegiemuseums.org">https://carnegiemuseums.org</a> > Acesso em: 13 dez. 2019.....	107
Figura 40 - Broadway Boogie-Woogie, 1942 de Piet Mondrian. Disponível em: < <a href="https://www.piet-mondrian.org">https://www.piet-mondrian.org</a> > Acesso em: 13 dez. 2019. ....	108
Figura 41 - Piet Mondrian, Composition with Blue, Yellow, Red, Black and Grey, 1922, Oil on Canvas. Disponível em: < <a href="https://carnegiemuseums.org">https://carnegiemuseums.org</a> > Acesso em: 13 dez. 2019. ....	108
Figura 42 - Foto do trabalho de um aluno na primeira etapa da atividade baseada em Mondrian Fonte: Acervo da Prof. Dra. Jane Victal.....	109
Figura 43 - Foto do trabalho de um aluno na segunda etapa da atividade. Continuação da figura anterior. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal.....	110
Figura 44 - Foto do trabalho de um aluno na primeira etapa da atividade baseada em Mondrian Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal .....	110
Figura 45 - Foto do trabalho de um aluno na segunda etapa da atividade. Continuação da figura anterior. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal.....	110
Figura 46 - Foto do trabalho de um aluno na etapa de espacialização da obra bidimensional anterior. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal.....	111
Figura 47 - Foto do trabalho de um aluno na etapa de espacialização da obra bidimensional anterior. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal.....	111

Figura 48 - Digitalização do slide do exercício de um aluno, a foto expõe o desenho feito depois da atividade de espacialidade através da linha. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal .....	112
Figura 49 - Digitalização do slide do exercício de um aluno, a foto expõe o desenho feito depois da atividade de espacialidade através da linha. Fonte: Acervo da Prof. Dra. Jane Victal .....	113
Figura 50 - Pintura de Kandinsky retirada dos slides da explicação do exercício de baixo/alto-relevo.. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal.....	114
Figura 51 - Pintura de Kandinsky retirada do slide da explicação do exercício de baixo/alto-relevo.. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal.....	114
Figura 52 - Fotografia do exercício de um aluno da atividade de alto/baixo – relevo. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal .....	115
Figura 53 - Fotografia do exercício de um aluno da atividade de alto/baixo – relevo. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal .....	116
Figura 54 - Fotografia do exercício de um aluno da atividade de alto/baixo – relevo. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal .....	116

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1. KANDINSKY: CONTEXTUALIZAÇÃO .....</b>	<b>17</b>
1.1 Importância de Kandinsky para a Arte .....	17
1.2 Relação entre as teorias de Kandinsky e Michel Henry .....	20
1.3 Estudo de Kandinsky em Arquitetura .....	21
1.4 Biografia .....	24
<b>2. OBRAS TEÓRICAS DE KANDINSKY E A QUESTÃO DA ARQUITETURA .</b>	<b>36</b>
2.1 Do espiritual na arte.....	36
2.2 Olhar sobre o Passado .....	45
2.3 Ponto, Linha e Plano .....	52
2.4 Curso da Bauhaus .....	67
<b>3. MICHEL HENRY .....</b>	<b>76</b>
3.1. Relação entre Michel Henry e a Arte.....	76
3.1.1. Breve biografia do filósofo.....	76
3.1.2. Relação de sua filosofia com a Arte .....	77
3.2. Contextualização entre a fenomenologia, a arte e a obra “Ver o Invisível”...	81
3.2.1. Conceito de Fenomenologia .....	81
3.2.2. Fenomenologia na Arquitetura .....	83
3.2.3. Ver o Invisível.....	86
3.2.4. A essência da arte.....	88
3.3. Ver o Invisível – Arte e Arquitetura .....	91
3.3.1. A Arte Monumental.....	91
3.3.2. Arquitetura da Vida.....	94
<b>4. EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS .....</b>	<b>98</b>
4.1. Disciplina Linguagem Visual/ da Arquitetura.....	99

4.2. A disciplina no desenvolvimento de um arquiteto .....	117
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>123</b>

## INTRODUÇÃO

A fenomenologia, de acordo com Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1999, p.1), “é o estudo das essências”, significa aquilo que se mostra. É através dessa linha filosófica que se torna possível fazer uma ponte entre a filosofia e a arquitetura. Dentre os filósofos dessa linha fenomenológica se destaca Michel Henry, cujos escritos relacionam a fenomenologia com a arte e arquitetura.

Na obra “Ver o Invisível” (HENRY, 2012, p. 9), Michel Henry afirma a inovação radical de Kandinsky, sendo esta radical por seu caráter não figurativo. Por isso, Kandinsky é o único entre artistas como Picasso, Mondrian, Malevitch e Klee. Neste livro, Henry declara a importância de se compreender a obra de Kandinsky para visualizar a possibilidade de análise da pintura, e, conseqüentemente, a própria arte. Sua reflexão se inicia a partir da distinção entre exterior e interior na obra de Kandinsky: a perspectiva que se tem destes delimita a pintura tradicional da abstrata, de forma que o interior e exterior são diferentes modos de cada um se mostrar.

Com relação à arquitetura, Henry reitera:

Pinturas murais, esculturas, a repartição da luz, a disposição dos espaços, acrescentando-se à simples funcionalidade da arquitetura num edifício, possibilitam-lhe responder ao apelo pluriforme da sensibilidade humana, ensejando-lhe exercer sua riqueza potencial: era exatamente esse programa da Bauhaus. Mas Kandinsky compreendera que, sob pena de cair na grande diloquência ilustrada pelo neoclassicismo da década de 1930, a síntese das artes só pode ser subjetiva, abastecendo-se na força do páthos, em seus conflitos internos e em seu destino, o princípio único e diferenciado de suas construções. São as tonalidades afetivas que a abstração kandiskiana trabalha diretamente definindo-as, desvelando-as, afinando-as, superpondo-as, combinando-as, perscrutando-as e provocando sua história, suas transformações secretas. A monumentalidade que ela edifica é a da vida, devolvida à integralidade de seus poderes. A criação estética não difere da edificação dessa monumentalidade interior (Henry, 2012, p. 140).

A arte e teoria baseada em Kandinsky se une com a arquitetura na série de criações como o Almanaque do Cavaleiro Azul, ou nas composições murais na Exposição Internacional de Arquitetura em Berlim de 1931 que eram compostas por paredes com a finalidade de produzir um equivalente pictórico da música. “Ver o Invisível” explicita esse espetáculo revolucionário como um reencontro com o projeto

histórico da Bauhaus: “as diferentes artes contribuindo para uma arquitetura que as integra todas e, no mais das vezes, produzindo conjunto de obras coletivas suscetíveis de renovar a vida social, econômica e cultural da época” (HENRY, 2012, p. 76).

A partir do pensamento materialista, científico e objetivo, o panorama atual da sociedade é tão assolador quanto uma cena de barbárie (HENRY, 2012). Para Michel Henry, o método científico remove a subjetividade humana e situa o foco na exterioridade subjetiva, sendo ela cega, estéril e desintegradora da cultura. Em “Amor de olhos fechados” (HENRY, 2015), o autor expõe uma cidade que, após seu apogeu, experiencia uma agressão a si própria. A arquitetura incorpora a crítica a este academicismo, e se torna corpo vivente da transformação ocorrida pela barbárie.

Em Ver o invisível Henry declara que:

Na relação da vida à obra de arte, não há nenhum olhar suscetível de conferir um sentido, um valor ao objeto, porque não há nem olhar, nem sentido, nem objeto, porque a relação da vida à cor, por exemplo, é a subjetividade desta, ou seja, a própria vida.” (HENRY, 2012, p.96).

Desta forma a obra de arte se afasta através da “barbárie” de uma pretensa objetividade exclusivista de um saber científico. A encarar este saber é desenvolvida uma crise de ideais simultâneos no entendimento da realidade, de forma que se esquece da própria vida, o que há antes de qualquer conhecimento.

Na introdução de “Ver o Invisível”, Henry questiona se o meio mais apropriado de se desvelar a fonte de valores estéticos realmente seria o de um mundo do niilismo europeu, com valores que se desfazem e se autodestroem. Ainda argumenta:

Como, depois de gesticulações dadaístas e das pretensões vazias do surrealismo, na confusão das modas, das escolas e dos manifestos, lançados devido ao blefe dos marchands e da mídia, reconhecer o princípio verdadeiro das obras de arte autênticas? (HENRY, 2012, p. 11).

O afeto como marca tem importância crucial na reflexão voltada a vida, designa a essência de si ou, segundo Henry, a essência do espírito. É a invisibilidade, que se coloca de forma radical, situada na experiência da afetividade que Kandinsky busca em suas obras pictóricas e teóricas, o interior, experiência de vida.



## 1. KANDINSKY: CONTEXTUALIZAÇÃO

### 1.1 Importância de Kandinsky para a Arte

Durante suas aulas na Bauhaus, Kandinsky apresentava a seus alunos a finalidade da arte. Segundo ele, a arte potencializaria a expressão de sua época, substituiria as possibilidades superadas e ampliaria a percepção para a descoberta de um novo universo (KANDINSKY, 1975, p. 119). Visto por Michel Henry (2012) como o inventor da pintura abstrata, Kandinsky subverte a concepção tradicional de representação e define uma nova era. Henry ainda reitera de que sua singularidade não se deriva somente por ter sido um “superpioneiro” e ter produzido “uma obra cuja magnificência sensorial e riqueza inventiva eclipsa as de seus contemporâneos” (HENRY, 2012, p. 10), mas também por conceber teorias sobre a pintura abstrata que esclarecem suas obras.

Kandinsky possuía a aptidão para as experiências eidéticas e sinestésicas (WICK, 1989, p. 256), ambas importantes para o entendimento de suas teorias e obras. Como eidético, conseguia lembrar e reviver fatos, registrando graficamente acontecimentos vivenciados dias ou anos no passado. Rainer Wick ainda complementa que essa capacidade é encontrada com frequência entre povos primitivos, porém dificilmente encontrada nas sociedades industriais (WICK, 1989, p. 257). O pintor descreve uma situação relacionada a este fenômeno em seu livro “Olhar sobre o passado” relatando sobre ser capaz de “desenhar de memória” e “enumerar de memória”, sem um único erro, pinturas e experiências que havia vivido. De acordo com Wick, a intensidade deste fenômeno teria diminuído com os anos, isto de forma “inversamente proporcional ao desenvolvimento da capacidade de concentração de Kandinsky” (WICK, 1989, p. 257).

A sinestesia em Kandinsky pôde ser verificada em diversas de suas obras como, por exemplo, aquela designada de “Acorde” além das obras influenciadas por composições de Schönberg. Wick, em “Pedagogia da Bauhaus”, ao falar de Kandinsky afirma que, por meio da psicologia experimental, é sabido que há uma alta porcentagem de sinestésicos que exercem alguma atividade artística, isto é, pessoas que vivenciam o fenômeno de resposta automática de impressões sensoriais em áreas sensórias diferentes. No caso de Kandinsky, sua sinestesia se manifestava por

meio de experiências plásticas-sensoriais. Em sua autobiografia, o artista narra experiências sinestésicas, como quando a pintura de Rembrandt (Figura 1) o abalou profundamente quando imediatamente o reportou aos acordes duplos das trombetas de Wagner.



Figura 1 - Pintura de Rembrandt "Retorno do filho pródigo", pintada por volta de 1668. Provavelmente uma das pinturas observadas por Kandinsky quando ele visita o Museu Hermitage. A pintura foi recebida pelo museu em 1766.  
Disponível em: <[www.hermitagemuseum.org](http://www.hermitagemuseum.org)>

Gombrich (2015) em “A História da Arte” afirma que a convicção de Kandinsky em uma busca por uma regeneração do mundo por meio de uma nova forma de arte, uma arte de puro intimismo, o levou a formular teorias sobre a arte e a expor suas tentativas de pintar o invisível<sup>1</sup>. Suas obras inauguram efetivamente o que se estabelece por “arte abstrata”.

---

<sup>1</sup> Termo utilizado por Michel Henry em “Ver o invisível”.



Figura 2: Primeira pintura abstrata de Kandinsky, pintada em 1910. Disponível em: <[www.wassilykandinsky.net](http://www.wassilykandinsky.net)>. Acesso em: 9 dez. 2019.

Susanne Langer, ao discorrer sobre o conceito de abstração, defende que um recurso artificial, no caso a abstração, é sempre essencialmente, “um aperfeiçoamento real ou pretense de meios naturais com vistas a um fim”<sup>2</sup>. Langer ainda completa seu pensamento afirmando que o uso de conceitos é a marca da mentalidade humana, a produção de um conceito deve resultar do desenvolvimento progressivo de atividades<sup>3</sup>. Na abstração conceitual plenamente desenvolvida ocorre a extração sensorial de traços da experiência, o que seria supostamente o papel da abstração. Além do processo de varredura de reconhecimento sensorial, a abstração filosófica afirma que ainda há outro elemento para a concepção de conceitos abstratos, o emocional.

Langer destaca que “A emoção centralmente baseada parece ser conduzida juntamente com a percepção que lhe deu início, e é moldada, em sua progressão, pelas formas que a abstração sensória automática já preparou.” (Langer, 1962, p.76)

As anotações de Kandinsky sobre suas aulas, expostas no livro “Curso da Bauhaus”, expõem sua explicação sobre o que entendia como sendo a arte abstrata. Para ele o termo “abstrato” não seria adequado para designar a sua expressão pictórica uma vez que a matéria, ou melhor o material, não seriam mais relativos ao

---

<sup>2</sup> LANGER, S. Ensaios filosóficos. Tradução Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1962, p.68

<sup>3</sup> Ibid., p.69

objeto e sim ao pintor. Em suas explicações ainda cita Mondrian “Como fenômeno direto do universal, a criação abstrata torna o individual inoperante.”<sup>4</sup> A arte abstrata seria então a fonte de harmonia do universo e do individual.

## 1.2 Relação entre as teorias de Kandinsky e Michel Henry

Segundo José Manuel Heleno, investigador com ênfase em Michel Henry no Centro de Estudos de Filosofia da Faculdade Católica de Lisboa, a noção de representação já estava inserida no pensamento filosófico grego, noção que permitia a imitação da realidade na obra de arte. Michel Henry, filósofo fenomenólogo contemporâneo, defende a ideia de que a arte não deve ser pensada como mimesis, pois esta nada tem a ver com a noção de representação, ou não deveria ter.

Compreender a arte é compreender a sensibilidade do sujeito que a produz ou que dela usufrui, o que equivale a dizer que sem essa potência ou essa doação do ser a si mesmo, a arte não teria qualquer sentido. “Não se trata, por conseguinte, de compreender a arte considerando o objeto que imita ou representa, mas sim de apreender radicalmente aquilo que ela mostra ao superar ou destituir o objeto.” (Heleno, 2016)

O artista Kandinsky é considerado o pai do abstracionismo e é enaltecido por Michel Henry por suas concepções, teorias e obras. Kandinsky foi agente crucial para a revolução presente na pintura de sua época. O início do século foi repleto de transformações de ordens sociais, políticas, econômicas e psicanalíticas. Fatos que favoreceram um cenário profícuo para mudanças, questionamentos e a criação de novos paradigmas. (Dias, 2006)

Kandinsky em “O espiritual na arte” acusa o materialismo de impossibilitar a convivência com a essência da arte, convivência com a sua verdade e ou necessidade interior. Faz apelo à necessidade, ao imperativo de viver a arte, criar uma empatia entre o artista e o espectador. Diferente de um museu, onde as pessoas passeiam com indiferença entre as telas, defende que a única arte possível é aquela em que a vida, o invisível é sentido.

Ao falar sobre as teorias de Kandinsky, Dias (2006) afirma que o pintor

---

<sup>4</sup> Apud KANDINSKY, 1975, P.35.

Fala da pirâmide como se fosse uma grande cidade espiritual, onde podemos encontrar um entrelaçamento de fatos os mais variados que não eram aceitos em um determinado momento e depois passam a ser aceitos, criticando a ciência materialista. Saliencia as várias confusões que podem causar a crença unicamente material, e reproduz as discussões da Física sobre a relatividade da matéria, como forma de pedir prudência sobre a não existência da vida espiritual. Seu interesse pelo desenvolvimento de argumentos científicos que possam colocar em xeque o materialismo não somente se restringe à crítica destes (DIAS, 2006, p.84).

Henry encontra em Kandinsky similaridades, como a oposição ao materialismo presente em sua época e a busca pelo invisível, uma busca pela vida. Henry vê a fenomenologia da vida, termo de autoria do próprio filósofo, como uma revelação. Heleno acrescenta:

Tal significa que a vida se revela a ela própria no seu aparecer. Por conseguinte, “a revelação da vida e aquilo que se revela nela são um só”. Enquanto o aparecer, no sentido da fenomenologia clássica, era um aparecer de algo exterior – um “*hors de soi*” – a revelação da vida é um revelar-se *ela própria nela própria*, ou seja, uma revelação que só pode ser autorrevelação (HELENO, 2016, p. 98).

O artista e o filósofo se encontram entre suas teorias, criam a possibilidade de um estudo voltado para a filosofia e a arte com um enfoque para a própria vida. Há, então, a possibilidade de uma análise da arquitetura onde suas teorias se fundem, e podem contribuir para a reflexão não somente de uma construção que seja um abrigo contra as intempéries, mas, sim abrigo para a alma.

### 1.3 Estudo de Kandinsky em Arquitetura

Além de suas teorias e pinturas, Kandinsky teve uma participação notória na Bauhaus como professor durante vários anos. A escola vanguardista iniciada em 1919 na Alemanha se voltava para a criação de um “novo” homem em uma sociedade nova, mais humana. Esta escola, segundo Wick (1989), continua influenciando a educação estética que se relaciona por conseguinte as concepções pedagógicas realizadas. Walter Gropius, fundador e primeiro diretor da Bauhaus, reuniu em uma mesma escola grandes nomes da arte e da arquitetura como Josef Albers, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Mies van der Rohe e Wassily Kandinsky. Gropius o convida para participar do corpo docente no momento em que a escola

começava a se afastar de sua fase expressionista de fundação, seguiam para um caminho de maior sistematização e elementarização dos fundamentos da criação.

Kandinsky foi professor da Bauhaus durante 11 anos e teve forte contribuição no conteúdo ensinado aos alunos, sendo uma importante figura no ensino voltado para a teoria da criação. De acordo com Wick, Kandinsky “situa-se entre os trabalhos pioneiros produzidos no âmbito da interpretação racional dos fundamentos da criação” (WICK, 1989, p. 255). Gropius confiou a Kandinsky na condição de mestre da forma a oficina de pintura mural. Kandinsky é mantido nesta oficina desde 1922 até o ano de 1925, e chega a apresentar em 1924 um “programa sistemático” para a oficina de pintura mural (WICK, 1989).

Kandinsky segue em direção às ideias de Gropius, com um conceito de unidade dos gêneros artísticos com prioridade a arquitetura. Kandinsky participa em diversas exposições com obras no âmbito da pintura monumental como o Hall de entrada da “Berliner Juryfreie – Exposição de Arte sem juízes em Berlim no ano de 1922 (Figura 3), no salão de música na Exposição de Arquitetura Alemã de Berlim em 1931 entre outros.



Figura 3: Projeto de Kandinsky para a decoração da parede do hall de entrada da Exposição de Arte sem jurados de Berlim em 1922. Disponível em: <<https://nyti.ms/36prwh4>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

Devido à formação em Direito, Kandinsky tem como característica uma análise quanto à pintura de forma racional, o que lhe confere uma nova direção no ponto de vista teórico. Quanto a isso, Eberhard Rogers faz a seguinte observação:

Ele tinha a capacidade de reunir em hipóteses seus conhecimentos e reflexões, fundamentando-as de forma lógica, e formulando-as clara e inteligivelmente... o que era muito proveitoso para a teoria que elaborava, tanto mais por ele ter que superar dificuldades decorrentes das primeiras tentativas de explicar experimentos criativos testados por ele mesmo, e baseados em sua própria sensibilidade (ROGERS *apud* WICK, 1989, p. 256).

O ensino de Kandinsky na escola ia desde o primeiro semestre, em que introduzia os elementos formais abstratos e também ministrava o curso de desenho analítico (Figura 4). Segundo Wick (1989), o cerne do ensino de Kandinsky na Bauhaus é expressado no livro “Ponto, Linha e Plano”. É possível ainda notar suas teorias nos exercícios realizados pelos alunos. O método de ensino de Kandinsky se baseava na relação entre análise e síntese, que de acordo com o pintor seria uma relação indissociável (WICK, 1989). A análise não teria o fim em si mesma, mas seria um meio para se chegar à síntese.



Figura 4: Aniversário de 60 anos de Kandinsky, em 1926. Na foto, Kandinsky está entre alunos e professores da Bauhaus especificamente em Dessau. Disponível em: <[wassilykandinsky.net](http://wassilykandinsky.net)>. Acesso em: 13 dez. 2019.

Durante as aulas, Kandinsky dava vários exemplos de suas teorias voltadas para a arquitetura, como quando expõe as três propriedades da arte (dimensão, forma

e cor) e as possibilidades de um ponto sozinho poder bastar para expressões mais complexas. Kandinsky (1975) apresenta exemplos na China, fala sobre o gótico, rococó e o barroco. O artista também explana o emprego da cor na arquitetura. De acordo com ele, essa teria o poder de aliviar ou até de aniquilar os materiais na construção. Ao se aprofundar sobre forma e conteúdo, usa também a arquitetura como base de sua explicação. O interior e o exterior<sup>5</sup>, não somente ligados às propriedades sensíveis da arquitetura, como também e principalmente referentes à experiência da obra, ou melhor à vida, estariam presentes na expressão artística que vive e age por si mesma. A construção corresponde ao interior, como teatros, salas de concerto entre outros, exigem além do utilitário-exterior, exigem “o estímulo do espírito”.

O pintor chega ainda a levantar uma questão no final de sua fala: “a residência não deveria levar em conta essas necessidades?” (KANDINSKY, 1975, p. 165). Kandinsky eleva a residência como sendo parte do tema da vida e declara a recusa de uma construção padronizada, ou seja, as casas deveriam corresponder às necessidades e ao gosto do cliente (KANDINSKY, 1975, p. 172).

O artista é responsável não somente por trazer à luz teorias que são empregadas em diversas expressões artísticas. Neste caso, a arquitetura levantou, em sua época, questionamentos que ainda são discutidos hoje. Sua contribuição para a arte se torna presente em nossos dias.

#### 1.4 Biografia

Wassily Kandinsky nasceu no dia 05 de dezembro de 1866 em Moscou, na família de um mercador de chá natural da Sibéria. De origem aristocrática, realizou viagens com a família pela Itália, de forma que teve contato com as artes desde a tenra idade. Durante sua infância teve incentivo ao estudo e prática musical, estudando piano e violoncelo, fato que posteriormente o influenciou na carreira como pintor.

---

<sup>5</sup> Os termos utilizados “interior” exterior” serão mais tarde explicitados e aprofundados ao serem adentradas as teorias de Kandinsky em suas obras e as teorias de Michel Henry ao investigar o pintor.





Figura 5: Kandinsky e sua mãe em 1869. Disponível em: <[wassilykandinsky.net](http://wassilykandinsky.net)>. Acesso em: 12 dez. 2019.

Passou boa parte de sua infância em Odessa (Rússia), e, mais tarde, voltou para Moscou. Kandinsky aprendeu alemão no Liceu, depois estudou Direito Romano e Russo na Universidade de Moscou. Em 1889, participou de uma expedição científica no interior da Rússia, na Província Setentrional de Vologda, localizada ao noroeste do país. Durante esta expedição, Kandinsky conheceu e foi afetado pela arte popular da região, quando despertou um interesse agudo pela arte decorativa e primitiva. Lá ele estudou os costumes e a situação econômica do povo da região, se impressionou com sua simplicidade, modo de vida e arte.

Sobre esse período, Evgenia Petrova, diretora do Museu Estatal Russo de São Petersburgo e curadora da exposição internacional “Kandinsky: Tudo começa num ponto”, completa no catálogo da exposição de Kandinsky que:

Wassily Kandinsky, cujos antepassados eram da Sibéria, era muito atento a informações sobre as tradições e crenças destas regiões, como também sobre o Norte da Rússia, onde ele mesmo estivera. A simplicidade da natureza, do modo de vida e dos hábitos que Kandinsky conhecera no Norte, convenceram-no de que esse estilo de vida minimalista, próprio de quem mora

em regiões longínquas do centro da Rússia, não os privava de emoções e sentimentos, inerentes a todas as pessoas. A diferença consistia apenas no fato de que eles se expressavam de outra maneira ou com outras palavras. Kandinsky dava especial importância ao conceito zyriano de *ort* (espírito, alma — espíritos bons que povoam o espaço aéreo). Segundo a dedução de Kandinsky, toda pessoa tem seu próprio *ort*, que vem com a pessoa quando ela nasce. Desde então, o tema “alma” aparece frequentemente em sua correspondência e em seus artigos (PETROVA, 2014, p. 12).

Após sua volta fez sua primeira viagem para a França e estudou a obra de Rembrandt no museu Hermitage, em São Petersburgo. De volta a Moscou, concluiu seus estudos em 1892, e casou-se com sua prima, Anna Tchimiákina. Em 1893, defendeu sua tese de doutorado sobre economia política, com o título “Sobre a legalidade do salário trabalhista”. Kandinsky então é convidado para lecionar na mesma faculdade que frequentou.



Figura 6 - Kandinsky como estudante na Universidade de Moscou em 1886.  
Disponível em: <[wassilykandinsky.net](http://wassilykandinsky.net)>. Acesso em: 13 dez. 2019.

Em sua autobiografia, Kandinsky admite que

Até meus trinta anos de idade, eu sonhava em me tornar pintor, amava a pintura acima de tudo, mas achava que, para um homem russo, a arte era um

luxo inadmissível. Por isso, na universidade, escolhi a Economia Nacional como minha futura profissão(...) (KANDINSKY, 1902, p. 256).

Entre meados dos anos de 1896 e 1897, Kandinsky foi a uma exposição francesa realizada em Moscou, onde viu o quadro “Monte de feno” do pintor impressionista Monet, o que o afetou<sup>6</sup> de forma intensa. Ele, então, declina à docência, e viaja para Munique a fim de se dedicar aos estudos sobre pintura.



Figura 7 - “Monte de feno, Efeito da Geada Branca”, de Claude Monet. Óleo sobre tela, 65x92 cm, 1981, National Gallery of Scotland Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4724>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

Kandinsky inicia seus estudos artísticos em Munique, onde foi admitido na escola particular de Antan Eschbe. Lá, conhece Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Igor Grabar e Dmitry Karlóvsky. Kandinsky buscou sem sucesso por diversas vezes ingressar na Academia das Artes em Munique. Por isso, ingressa na classe de Franz Stuck onde pintou seus primeiros quadros. Em seguida, funda, e, depois, se torna presidente da associação de criação artística “Falange”. Suas primeiras obras em madeira são desta época. Neste mesmo ano, em 1901, a escola com o mesmo nome da associação foi inaugurada, onde as aulas eram ministradas pelos sócios da “Falange”.

---

<sup>6</sup> Termo utilizado por Michel Henry em suas obras. No capítulo deste estudo concernente as teorias do filósofo é utilizada e elucidada.



Figura 8 - “Falange”. Aula de pintura de Wassily Kandinsky em 1902. Fonte: <wassilykandinsky.net>. Acesso em: 13 dez. 2019.

Kandinsky participou de exposições em Odessa e São Petersburgo, e, em 1902, mostrou suas obras em exposições do salão Secession berlinense. Nesta época, recebeu uma herança e recursos monetários regulares de aluguéis de apartamentos, o que acabou por lhe dar uma certa estabilidade financeira. Neste mesmo ano conheceu Gabriele Münter na escola de arte, que se tornou sua companheira nos 13 anos seguintes. Em 1903, a escola de arte “Falange” fecha por falta de alunos, e, em 1904, ocorre a última exposição do grupo. Kandinsky recusou um convite para ser professor na cátedra de pintura decorativa da Escola de Artes e Ofícios em Düsseldorf.

Apesar do divórcio ser oficialmente registrado em 1911, Kandinsky se separa de Anna, sua primeira esposa, ainda em 1904. Ele, então, ingressou em um período de quatro anos quando realizou várias viagens, e sempre acompanhado por Gabriele Münter. Visitam Holanda, Tunísia, Itália, França, entre outros países (PETROVA, 2014, p. 174).

Kandinsky participou de diversas exposições em Paris e em outros lugares, e, por recomendação de Max Liebermann, pintor gravurista e litógrafo alemão, associou-se a União de Pintores da Alemanha.

No ano de 1907, Kandinsky e Münter vão para Berlim, mas após um ano, a convite de Alexej von Jawlensky e Marianne von Werefkin, se mudam para Murnau, nos Alpes da Bavária. As obras de Kandinsky desta época transparecem uma forte

influência dos fauvistas franceses, sendo que seu objetivo não era a semelhança com as figuras, mas a transmissão das emoções do pintor<sup>7</sup>. Como as cores, os volumes e contornos dos objetos não são completamente presos à visão dos mesmos, nota-se o caminho de Kandinsky rumo à abstração.

Acompanhado de Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Alfred Kubin e outros, funda e posteriormente é eleito como presidente da “Nova Associação de Artistas de Munique”.

No ano de 1910, a exposição da “Nova Associação de pintores de Munique” foi repudiada pelo público e pela crítica. Após isso, Kandinsky voltou a morar na Rússia, onde participou da primeira mostra da vanguarda russa chamada de “Valete de Ouros”. No mesmo ano, Kandinsky pintou a primeira aquarela abstrata, os primeiros quadros sobre vidro e iniciou a série de “Improvisações” que se perpetuaram desde 1909 até 1914. Desde sua primeira aquarela abstrata, ele não recorreu somente ao abstracionismo: suas obras transitam entre o figurativo e o desenvolvimento de sua arte abstrata. Por exemplo, na série “Improvisações” é possível distinguir contornos de barcos a vela que mantém a ligação com o mundo visível, porém as linhas e as cores começam a ser simplificadas.

Em suas obras, Kandinsky faz associações com obras musicais, influenciado também pelo contato que inicia com o dodecafonista Schönberg, em 1911, após ter assistido um concerto do compositor onde foram executadas três peças de piano e dois quartetos de corda. O que impressionou Kandinsky foi a ordem musical atonal e alógica que se despertou na obra de Schönberg. Após o concerto, Kandinsky enviou uma carta com algumas gravuras em anexo para o compositor e assim se tornaram amigos. Dias ainda reforça:

Nessas cartas a produção e o pensamento de ambos é apresentado. O que salta aos olhos é a afinidade espiritual que tinham, afinidade esta com reflexos nas opiniões sobre arte, música, pintura, e principalmente na busca de um caminho de transformação da linguagem tradicional (DIAS, 2006, p. 62).

---

<sup>7</sup> Quanto a “transmissão das emoções do pintor” se reconhece o paralelo entre a teoria voltada para o “Interior” da obra e como diria Michel Henry, uma arte voltada para a própria vida.

Eis então, transcrita a primeira carta de Kandinsky para Schönberg:

Munique, 18/01/1911

Prezado Professor!

Desculpe-me se lhe escrevo pois ainda não tive o prazer de conhecê-lo pessoalmente. Apenas assisti o seu concerto, e foi para mim uma alegria autêntica. Certamente o senhor não me conhece, ou não conhece os meus trabalhos, porque não costumo expor muito; em Viena expus uma vez apenas, por um período curto e já faz alguns anos. Mas nossas intenções, o nosso modo de pensar e de sentir têm tanto em comum que sinto poder exprimir a minha simpatia.

Em suas obras o senhor realizou aquilo que eu, de forma naturalmente inexplicada, desejava encontrar na música. O caminho autônomo através das vias do próprio destino, a vida intrínseca de cada simples voz em suas composições, são exatamente aquilo que eu tento exprimir de forma pictórica. Neste momento existe na pintura uma forte tendência de procurar por uma via construtiva a “nova harmonia”, pelo que o elemento rítmico vem montado em forma quase geométrica. Seja pela minha sensibilidade ou por minha ocupação, concordo só em parte com esta via. A construção é aquilo que falta, quase irremediavelmente, à pintura dos últimos anos. É justo procurá-la. Mas o meu modo de conceber esta construção é diferente.

Penso de fato que a harmonia do nosso tempo não deve ser procurada através de uma via “geométrica”, mas ao contrário, através de uma via rigorosamente anti-geométrica, anti-lógica. Esta via é aquela das “dissonâncias na arte”, assim também na pintura, como na música. E a dissonância pictórica e musical “de hoje” não é outra coisa que o conhecimento dos “amanhãs”. (Naturalmente não se deve excluir a priori a chamada “harmonia” acadêmica: toma-se aquilo do que se tem necessidade, sem preocupar-se de onde se toma. O próprio “hoje”, no momento do iminente “liberalismo”, as possibilidades são muito numerosas!)

Foi infinitamente prazeroso encontrar no senhor o mesmo conceito. Lamento, entretanto, uma coisa: não entendi as últimas duas frases, inseridas em seu programa (manifesto). Tentei várias vezes, mas não consegui encontrar uma explicação de todo exata.

Permito-me de enviar-lhe uma cartela com imagens minhas (as xilogravuras são de quase 3 anos atrás) e nesta carta coloco algumas fotografias de meus últimos quadros. Não tenho ainda os do último período. Estarei muito feliz se estas coisas lhe interessarem.

Com viva simpatia e sincera estima.

Kandinsky” (KANDINSKY *apud* DIAS, 2006, p. 70).

Em setembro de 1911, ambos se encontraram, e a relação de admiração ultrapassou as suas obras. Depois do encontro, Schönberg enviou a Kandinsky um trecho de seu livro “Harmonia”, que logo o traduziu e adicionou um comentário utilizando-o para o catálogo de uma mostra na Rússia. A amizade e a influência entre os dois artistas perdurou durante quatro anos, até perderem contato no ano de 1914, quando Kandinsky teve que retornar a Moscou, interrompendo a correspondência entre eles. Ambos retornam a se corresponder no ano de 1922, quando Kandinsky

aceitou o convite para lecionar na Bauhaus. Um ano depois, Kandinsky convidou Schönberg para ser seu colega na Bauhaus. Devido a boatos de que haviam tendências antissemitas na escola e de que Kandinsky teria feito afirmações contra os judeus, portanto, Schoenberg, sendo judeu, recusou o convite da escola. Kandinsky retornou sua carta de recusa e ambos se desentenderam, resultando na interrupção da correspondência nos anos posteriores. No ano de 1927, Kandinsky e Schoenberg voltaram a se encontrar, e, segundo Nina, esposa de Kandinsky, não conversaram sobre a intriga e se esqueceram do rumor que os separou, retomando a amizade. As ideias de ambos eram artisticamente similares. Encontraram nesta amizade uma companhia entre as ideias revolucionárias da época e uma troca de aprendizados.

Quanto a essa similaridade de pensamentos, Dias afirma que

Ambos recusavam o materialismo. Tiveram grande interesse pela Teosofia, que era moda no início do século XX na Europa. Schoenberg interessou-se por Swedenborg e Strindberg. Há estudos que revelam o relacionamento de Kandinsky com a Teosofia, o Espiritismo e o Ocultismo. O Monismo reforçado pelas novas descobertas científicas sobre a radiação (átomo e energia) é uma espécie de confirmação empírica da passagem da matéria ao espírito. Neste sentido Schoenberg reconhece também em Einstein afinidade espiritual. Por este mesmo caminho Kandinsky fala de uma “vibração” da alma, que emana da obra de arte, ou o princípio da “Necessidade Interior” (DIAS, 2006, p. 73).

Ainda em 1911, a Nova Associação de Artistas de Munique recusou a composição abstrata de Kandinsky, o que levou o pintor a deixá-la. Kandinsky se reuniu com Franz Marc e estes começaram a planejar a revista “O Cavaleiro Azul”. Em dezembro do mesmo ano, foi realizada a primeira exposição do grupo homônimo (Figura 9). 1911 foi também o ano em que Kandinsky expôs em Berlim quatro pinturas de Schönberg. No ano seguinte, 1912 foi publicado o primeiro livro de Kandinsky, “Do espiritual na Arte”. Cabe assinalar que Kandinsky havia concluído seus manuscritos em 1910 o que, segundo Wick (1989), coincide com o período de incubação de suas obras abstratas.

O grupo “O Cavaleiro Azul” expôs novamente, e, em maio de 1912, é publicado o almanaque. As edições deveriam ser periódicas durante anos seguintes, mas, mesmo com uma nova versão preparada por Franz Marc e Kandinsky no ano de 1913, o projeto não continuou.



Figura 9: Kandinsky com Frankz Marc segurando a capa do almanaque "O Cavaleiro Azul" – 1911. Disponível em: < wassilykandinsky.net >. Acesso em: 13 dez. 2019.

Durante esses anos, Kandinsky expôs em diversos lugares, como Sonderbund International. na Colônia; Galeria Sturm, de Herwart Walden; “Exposição de Arsenal”, em Nova York; “Primeiro salão alemão de outono”; e fez uma mostra individual de obras na Galeria Contemporânea de Tannhäuser, em Munique (PETROVA, 2006).

Kandinsky começou a escrever o livro “Ponto, Linha e Plano” na Suíça, logo após ter deixado a Alemanha depois do início da Primeira Guerra Mundial. Ele viajou sozinho para Rússia, visitou sua mãe e depois partiu para Moscou. Expôs seus materiais novamente, e, então, viajou para Estocolmo, onde encontraria pela última vez Gabriele Münter no ano de 1915. Após sua mostra individual, Kandinsky voltou para Moscou, e no ano de 1917, casou-se com Nina Andreevskaya, com quem teve um filho.

Após a Revolução de Outubro na recém União Soviética, foi criado o Comissariado de Educação no povo. Tátlin, chefe do Setor de Artes Plásticas, convidou Kandinsky a colaborar no Comissionado de Educação do Povo em Moscou. Nesta época, Kandinsky ampliou seus contatos sociais e conheceu jovens pintores



russos como Lyubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Kazimir Malevich, Alexander Ródchenko, pintores alemães e o arquiteto Walter Gropius. A versão russa de seu livro “Olhar sobre o passado” foi editada neste ano, e seus bens foram desapropriados pelo Estado.

Em 1921, Walter Gropius convidou Kandinsky para lecionar na Bauhaus. Ele aceitou a proposta, e viajou para Berlim com sua esposa Nina. Na Bauhaus, chegou a dar diversas aulas, tais como Teoria das Formas e Pintura Mural.

A escola se mudou para Dessau e depois para Berlin por pressões externas, e Kandinsky acompanhou a trajetória até o ano em que a Bauhaus foi fechada pelos nacional-socialistas decisivamente em 1933.

Durante o período que esteve em Dessau, Kandinsky e Paul Klee moraram em uma das casas geminadas projetadas por Gropius para os mestres da Bauhaus (Figura 10). Klee e Kandinsky se conheceram em 1911, e Klee participou do grupo “O Cavaleiro Azul” e expôs na segunda exposição do grupo. Desta forma, quando se encontraram na Bauhaus, sua amizade e influência recíproca teve continuidade. Segundo Cristina Isabel Silvestre Cardoso (2015), Klee, em seu livro *Pedagogical Sketchbook – The Thinking Eye*, ainda chega a assumir que este se baseia em autores como Goethe, Delacroix e Kandinsky. No ano de 1924, formou-se o grupo “Os quatro azuis” composto por Kandinsky, Klee, Feninger e Jawlensky.



Figura 10: Klee e Kandinsky em Dessau próximos à casa geminada que compartilhavam em 1927. Disponível em: <[wassilykandinsky.net](http://wassilykandinsky.net)>. Acesso em: 13 dez. 2019.

Em 1926, foi editado o seu tratado teórico “Ponto e Linha sobre Plano”, no qual expôs suas concepções teóricas desenvolvidas ao longo da sua jornada artística e pedagógica. Kandinsky e sua esposa receberam cidadania alemã no ano de 1928, e, nos próximos anos, ele expôs em diferentes galerias e colaborou com a revista *Cahiers d’art* (Paris). Se mudou para Berlim junto com a escola, que, por causa da pressão política por parte dos nacional-socialistas, fechou no ano de 1933.



Figura 11: Capa do Jornal da Bauhaus em 1928 Disponível em: <[wassilykandinsky.net](http://wassilykandinsky.net)>. Acesso em: 13 dez. 2019.

Depois que a Bauhaus foi decisivamente fechada, diversos professores e alunos abandonaram a Alemanha. Kandinsky e Nina se instalaram em Neuilly-sur-Seine, na França, enquanto Schönberg, seu amigo, emigra para os EUA. Os dois nunca mais se encontraram.

No ano de 1934, Kandinsky se encontrou na França com Robert e Sonia Delaunay, Fernand Léger, Joan Miró, Piet Mondrian e Hans Arp. As obras de Kandinsky foram exibidas na exposição “Arte Degenerada”, e, após isso, são retiradas dos museus alemães (Figura 12).



Figura 12: Arte Degenerada (Entartete Kunst), em 1937. Disponível em: <[wassilykandinsky.net](http://wassilykandinsky.net)>. Acesso em: 13 dez. 2019.

Somente em 1939 Kandinsky e Nina receberam a cidadania francesa, e mesmo com o convite em 1941 para ir ao Estados Unidos, o casal decidiu permanecer em Paris. Quanto à produção artística, a obra “Composição IX” foi adquirida pelo Museu Estatal de Arte Contemporânea da França. Sua última aquarela abstrata foi pintada no ano de sua morte, 1944. Ele continuou trabalhando até a metade daquele ano, e sua última exposição realizada em vida aconteceu em dezembro. Kandinsky faleceu logo depois de seu aniversário: 13 de dezembro.



Figura 13: Última aquarela de Kandinsky – 1944. Disponível em: <[wassilykandinsky.net](http://wassilykandinsky.net)>. Acesso em: 13 dez. 2019.

## 2. OBRAS TEÓRICAS DE KANDINSKY E A QUESTÃO DA ARQUITETURA

Além de ter sido um artista plástico e professor da Bauhaus, Kandinsky também contribuiu para as artes como teórico e crítico. Foi autor de diversos textos, livros e críticas de arte. Seus livros foram muito estudados em sua época, influenciando diversos artistas e sendo também influenciados pelas vivências e amizades do pintor.

Em “Ver o Invisível”, Michel Henry diz o seguinte sobre o pintor:

A singularidade de Kandinsky deriva também de uma circunstância decisiva para o nosso projeto: o ‘Superpioneiro’ não só produziu uma obra cuja magnificência sensorial e riqueza inventiva eclipsa as de seus contemporâneos mais notáveis; ele também doou uma teoria explícita da pintura abstrata, expondo seus princípios com a maior precisão e clareza. Assim, acompanham a obra pintada textos que a esclarecem, tornando Kandinsky, ao mesmo tempo, um dos principais teóricos de arte (HENRY, 2012b, p. 10).

O artista contribui, por meio de seus livros, com conhecimentos que vão além da prática da pintura. Disseca e abstrai a arte em seus elementos primários, o que estabelece uma relação entre diversas formas de artes e contribui para o enriquecimento de suas aptidões específicas, como no caso deste estudo, na área de arquitetura.

### 2.1 Do espiritual na arte

“Do espiritual na arte” é o primeiro livro publicado por Kandinsky. O pintor concluiu sua escrita no ano de 1910, mesmo ano em que realizou sua primeira aquarela abstrata que seria resultado de suas teorias expostas no livro. Após esse ano, sua pintura abstrata e a escrita entram num momento de incubação (WICK, 1989), e somente no ano de 1912 seu livro é publicado.

Neste livro, Kandinsky afirma que as ideias desenvolvidas são os resultados das observações, dos aprendizados, das experiências que acumulou durante os cinco ou seis anos anteriores a sua escrita. Ele apresenta, em seu livro, pensamentos quanto a arte em geral, a arte moderna e a sociedade. Ao expor suas ideias, Kandinsky organiza seu livro em três grandes áreas: Generalidades, Pintura e Conclusões. Ao longo da obra apresenta conceitos como a Pirâmide Espiritual, o

princípio da Necessidade Interior expondo a ideia de uma Arte Monumental, e encerra o livro concluindo sobre a relação entre o artista e a sua criação. Estes conceitos são desenvolvidos ao longo dos anos seguintes e nos livros que o artista continua a escrever. Suas aulas também são fortemente influenciadas por suas teorias iniciadas em “Do espiritual na Arte”.

Logo de início, Kandinsky introduz questões relativas à arte de seu tempo, critica obras que tentam revificar princípios artísticos de séculos passados, o que, segundo ele, levaria à produção de obras “natimortas” (KANDINSKY, 2001, p. 27). O pintor ainda exemplifica, citando uma obra realizada por um macaco, que, por ser uma arte feita por um animal, é desprovida de significação, tal como uma obra que tente reproduzir uma época passada.

Kandinsky também discorre sobre artistas que produzem uma “arte pela arte”. Para ele tais artistas têm como objetivo “satisfazer sua ambição e cupidez” (KANDINSKY, 2001, p. 30), estabelecem uma rivalidade entre si em busca por bens materiais. Sobre essa arte sem significância afirma que: “As almas famintas partem famintas. A multidão arrasta-se de sala em sala e acha as telas ‘bonitas’ e ‘sublimes’. Aquele que teria podido falar a seu semelhante nada disse, e aquele que teria podido ouvir nada ouviu” (KANDINSKY, 2015, p. 30)

Para Kandinsky, uma obra surge a partir da existência completa do artista, que provocará no espectador, o qual possui a oportunidade de experienciar sua obra, “emoções mais delicadas que nossa linguagem é incapaz de exprimir” (KANDINSKY, 2001, p. 28). Kandinsky se debruça nos afetos do espectador aos quais chamou de “experiência”, que, segundo o pintor, poderiam se propagar para além do seu tempo presente. Uma arte que tem raízes em sua época, mas não é somente o eco e o espelho de sua época, pelo contrário, tem uma irradiação ainda mais abrangente. Para o pintor, cada quadro possui em si toda uma vida, com sofrimentos, dúvidas, momentos de entusiasmo e de luz.

Kandinsky afirma que:

Compreender é educar o espectador, induzi-lo a compartilhar o ponto de vista do artista. Dissemos mais acima que a arte é filha de seu tempo. Tal arte só pode reproduzir o que, na atmosfera do momento, já está totalmente realizado. Essa arte, que não encerra em si nenhum potencial de futuro, que é tão só o produto do tempo presente e jamais engendrará o “amanhã”, é uma arte castrada. Vive pouco tempo e, privada de sua razão de ser, morre assim que muda a atmosfera que a criou (KANDINSKY, 2015, p. 31).

É a partir destes pensamentos que Kandinsky desenvolve suas teorias, seguindo para o movimento da pirâmide. Revela o processo quase imperceptível pelo qual o homem avança subindo lentamente um triângulo que representa esquematicamente a vida espiritual. Na base, mais larga, grande e espaçosa, estão aqueles que atingirão, “amanhã”, o mesmo lugar onde a ponta estava “hoje”. Hoje o que faz sentido para quem se encontra na ponta do triângulo é incompreensível para a base, estas coisas só farão sentido para a base com o movimento da pirâmide. A partir deste pensamento, ainda é possível ver a solidão impregnada nas teorias e descobertas do artista:

Por vezes, na ponta extrema, não há mais do que um homem sozinho. Sua visão iguala sua infinita tristeza. E os que estão mais perto dele não o compreendem. Em sua indignação, tratam-no de impostor, de semi-louco. Toda a sua vida, solitário, muito longe e acima dos outros, Beethoven também foi alvo dos ultrajes destes (KANDINSKY, 2015, p. 36).

Para Kandinsky – seguindo seu pensamento sobre o triângulo e a vida espiritual –, existem períodos estéreis, momentos de decadência em que somente os bens materiais tem importância, somente progressos que poderiam servir ao corpo são saudados como vitória, épocas em que as forças espirituais passam despercebidas. Essa arte com fins materiais extrai sua inspiração de temas ignóbeis (KANDINSKY, 2015). Dessa forma, não haveria possibilidade de exploração de temas nobres. Nesses períodos, apesar da cegueira, o triângulo continua avançando. Ele exemplifica com a história de Moises na Bíblia que, mesmo vendo a dança em torno do bezerro de ouro, dá aos homens a fórmula da sabedoria.

Kandinsky ainda completa o pensamento sobre o processo do artista no triângulo desta forma:

Sua linhagem escapa às massas. O artista, porém, a entenderá. A princípio inconscientemente, ele seguirá esse chamado. Já o “como” contém um germe oculto de cura. Mesmo que essa pergunta fique em geral sem resposta, há nessa personalidade, ainda que insignificante, uma possibilidade de não ver no objeto apenas a pura matéria do período realista, reproduzindo “tal qual”, sem imaginação, mas também o que a ultrapassa (KANDINSKY, 2015, p. 38).

É a partir do momento em que a experiência íntima do artista e “a força da emoção que a torna comunicável aos outros” (2015, p.38) transparecem na arte, que esta encontra o caminho em que reencontrará o que se perdeu. A arte volta a ser

fermento espiritual de seu próprio renascimento. Para esta arte, o seu fim não é o concreto e material. Este período de apego ao material é superado, e o próprio conteúdo da arte – sua alma e essência – são expostos.

No momento em que a religião, a ciência e a moral, de acordo com Kandinsky, seriam abaladas, é quando o homem se desvia para enfim olhar para si. O ser humano apega-se ao que lhe permite livre curso, volta-se para o que sua alma antes ansiava, volta-se para o imaterial (KANDINSKY, 2015). Kandinsky se volta para “o invisível” como forma de “tocar os corações desesperados” e apontar um caminho através desse “grito de liberação” que é a obra de arte (KANDINSKY, 2015, p. 48).

Ao explicar a mudança de rumo espiritual, Kandinsky se volta para o interior e cita o exemplo da palavra. Ele explica que a palavra em si é um som interior. Esse som corresponde em parte ao objeto que quer designar. Mas se não se vê esse objeto, se somente é ouvido o nome é formado no cérebro do ouvinte uma “representação abstrata”, um objeto desmaterializado, que, desta forma, provoca uma vibração no ouvinte. A repetição interiormente dessa palavra amplifica a ressonância interior desta e também é possível que revele outros poderes dessa palavra (KANDINSKY, 2015, p. 49). O valor se torna abstrato e o objeto que se fez referência desaparece dando apenas o valor ao “som” que subsiste da palavra. “A palavra tem, por conseguinte, dois sentidos: um sentido imediato e um sentido interior. Ela é pura matéria da poesia e da arte, a única matéria de que essa arte pode servir-se e graças à qual consegue tocar a alma” (KANDINSKY, 2015, p. 50).

Kandinsky quando se reporta a uma arte voltada para o interior também se reporta para a música, que como foi exposto anteriormente foi um elo importante para sua teoria, arte e a sua percepção de mundo por ser sinestésico. Kandinsky afirma que os meios musicais teriam também a possibilidade de evocar essa atmosfera espiritual que defende, podendo envolver numa irradiação invisível. Para o pintor, a música faz com que se penetre num reino completamente novo, onde as emoções musicais não seriam somente auditivas e sim “interiores”, para ele esse seria o início de uma “música futura”, uma música atemporal que como outras formas de arte teria a possibilidade de alcançar o invisível e seria desta forma atemporal. Kandinsky se reporta à música em sua pintura diversas vezes após sua afirmação em “Do espiritual na arte”. Obras com o título de composições são recorrentes em sua trajetória, o pintor busca alcançar esse invisível em sua pintura através da música.

Na pirâmide, cada forma de arte tem a possibilidade de alcançar, de exprimir de acordo com os seus meios, o que só ela poderia dizer. A arquitetura inclusa, alcançar o que somente essa forma de arte poderia dizer de acordo com meios específicos. De acordo com Kandinsky, uma arte deve aprender de outra arte, mas não somente ficar atrelada aos procedimentos unicamente exteriores; através desse aprendizado, e, segundo os próprios princípios, aplicar com seus meios e somente os seus. Mesmo que se inspire pela natureza não deve imitá-la: ele argumenta que toda arte é capaz de evocar a natureza, mas isso não seria alcançado através da imitação do exterior. Deve-se “transpor as impressões da natureza em sua realidade mais íntima e secreta” (KANDINSKY, 2017, p. 58).

Kandinsky encerra esta etapa de seu livro defendendo que cada arte deve se aprofundar em si mesma e assim separar-se. O que uniria todas as formas de arte seria a comparação entre si e a identidade profunda de suas tendências. Para Kandinsky toda forma de arte possui sua força específica e assim seria possível uma reunião entre forças de diversas artes, para isso Kandinsky dá o nome de arte monumental.

Ao se reportar à pintura, Kandinsky fala sobre a ação da cor no ser. Para Kandinsky, o olho sente a cor, experimenta suas propriedades e recebe uma excitação semelhante ao paladar quando se come uma comida picante. Le ainda acrescenta que objetos familiares teriam somente uma ação superficial, uma sensibilidade mediana em comparação aos objetos que são vistos pela primeira vez, estes produzem em nós, segundo Kandinsky, uma impressão profunda<sup>8</sup>. E quanto mais cultivada for essa impressão sobre o espírito sobre o qual ela exerce maior ou mais profunda é a emoção na alma. Essa impressão seria tão profunda ao ponto de afirmar que a cor seria capaz de provocar uma vibração psíquica.

Kandinsky ainda declara: “É evidente, portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz. A alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde” (KANDINSKY, 2015, p. 69)

O pintor admite que o olho tem uma estreita relação não somente com o paladar, que foi citado anteriormente, como também com os outros sentidos e confirma essa constatação através da experiência corpórea. Conclui que na verdade

---

<sup>8</sup> Ibid, p.65.



a cor esconde forças não conhecidas, mas que são evidentes as suas ações no corpo humano.

Kandinsky afirma que para atingir o objetivo de realizar a composição pictórica pura o artista dispõe de dois meios, que seriam a cor e a forma. Quanto à cor, Kandinsky defende que não se pode conceber a cor estendida sem limites, uma visão totalmente interior seria imprecisa, como quando se ouve a palavra vermelho, a vibração interior da palavra não impõe limites à cor. Esta permanece pura, despojada e sem tendências, seja para o quente ou para o frio. Contudo, quando se trata de representar esse vermelho sob uma aparência sensível se torna necessário que este vermelho tenha um tom determinado entre as diversas gamas de vermelho, que tenha sua superfície delimitada em relação às outras cores e desta forma “caracterizado subjetivamente” (KANDINSKY, 2015, p. 75).

Para Kandinsky, a cor permite que a composição obtenha imensas possibilidades. Confere à pintura uma dinâmica entre avançar e retirar-se, traz a possibilidade da imagem ser um ser flutuando no ar, e, desta forma, traz a possibilidade de extensão do espaço pela pintura.

Ao declarar que o artista que cria com completa consciência procura dar uma expressão para o objeto, Kandinsky não se contenta com a forma que se dá, a qual lhe é apresentada.

O artista completa ao falar sobre a não figuração que:

O artista deve adotar como ponto de partida a impossibilidade e, mais do que isso, a inutilidade de copiar o objeto sem outro propósito senão o de o copiar, a tendência, enfim, a tomar do objeto sua expressão. Se ele quer atingir a arte verdadeira, partirá da aparência “literária” do objeto e esse caminho o conduzirá à composição (KANDINSKY, 2015, p. 78).

O artista se reporta também aos diferentes tipos de arte, e defende que, ao desenvolver os meios que são próprios de sua área, essa se tornará arte no sentido abstrato do termo. Desta forma, um dia poderá alcançar a composição pictórica pura. A ação desses vários elementos, como formas de arte, cada uma sob uma forma diferente, interessa a Kandinsky. É através dessa união que se constitui a Arte Monumental (KANDINSKY, 2015, p. 103).

Neste livro Kandinsky inicia sua tese sobre o interior e o exterior, sustenta que cada forma exterior encerra e possui um elemento interior que pode aparecer mais forte ou mais fraco. Para ele a “forma é a manifestação exterior desse conteúdo”<sup>9</sup>.

Cada palavra e/ou cor provoca uma vibração interior e isso também ocorre em cada objeto que é reproduzido em imagem. Essa vibração interior pode ser mais forte ou mais fraca, privar-se dos meios que provocam essa vibração, para Kandinsky, seria empobrecer os meios de expressão.

Kandinsky explica que:

Três necessidades místicas constituem essa Necessidade Interior:

1° - Cada artista, como criador, deve exprimir o que é próprio da sua pessoa. (Elemento da personalidade.)

2° - Cada artista, como filho de sua época, deve exprimir o que é próprio dessa época. (Elemento de estilo em seu valor interior, composto da linguagem da época e da linguagem do povo, enquanto ele existir como nação.)

3° - Cada artista, como servidor da Arte, deve exprimir o que, em geral, é próprio da arte. (Elemento de arte puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos e em todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a nenhuma lei de espaço nem de tempo (KANDINSKY, 2015, p. 84)

Segundo Kandinsky a “exteriorização progressiva do eterno-objetivo no temporal-subjetivo” seria o efeito ou a consequência da necessidade interior ou melhor, o desenvolvimento da arte. É desta forma que se alcançaria o subjetivo através do objetivo.

Ao se reportar sobre a teoria e especialmente sobre a pintura, Kandinsky afirma que o artista ao se debruçar na pintura puramente espiritual precisa de muito empenho, pois deve educar não somente os olhos, mas também a alma. Deve desenvolver seus meios para que a obra não produza somente impressões exteriores, mas também agir “como força determinante”<sup>10</sup>. Isto porque quem olha o quadro se tornou habituado demais a descobrir na obra uma “significação”, uma relação entre o exterior e a obra. Defende que durante o período materialista, a arte formou um homem que, ao se colocar diante de um quadro, espera encontrar apenas dele o exterior ou, quando muito, a imitação da natureza ou esta através do olhar do artista.

---

<sup>9</sup> Ibid, p.76.

<sup>10</sup> Ibid, p. 110.

Para Kandinsky o essencial da fala é a comunicação que ela transmite, seja de ideias ou sentimentos. É assim que acredita deveria ser a atitude do homem para com uma obra de arte, o que faria com que as pessoas se tornassem mais sensíveis para com os efeitos imediatos e abstratos.

Kandinsky conclui o capítulo voltando à teoria e defendendo que:

O objetivo na arte procura hoje exteriorizar-se mediante uma tensão particularmente forte. As formas temporais são, pois, tomadas mais flexíveis, a fim de que o objetivo possa exprimir-se com maior clareza. As formas naturais criam limites que, em muitos casos, constituem obstáculos a essa expressão. Por isso são postas de lado e o espaço que ficou livre é utilizado pelo objetivo da forma (KANDINSKY, 2015, p. 120).

A forma e as cores, segundo o artista, devem ser empregadas não porque elas existem ou não na natureza, mas sim porque estas são necessárias na composição para assim transmitir a *sonoridade*<sup>11</sup> intencionada. Um bom desenho por exemplo só seria merecedor deste título devido às constatações anteriores, sem a necessidade de considerar se este segue as regras da anatomia, botânica ou alguma outra ciência. Kandinsky ainda reitera: “O artista tem não só o direito, mas o dever de manipular as formas da maneira que julgar **NECESSÁRIA** para alcançar **SEUS fins**”<sup>12</sup>.

Cabe ao artista mudar o cenário materialista que se impôs à arte. Kandinsky afirma que o artista deve reconhecer o dever que tem para com a arte e, portanto, para consigo mesmo. O artista não deve se ver como senhor da situação, mas alguém que procura e luta por um ideal elevado, que segundo o autor impõe deveres “preciosos e sagrados”. O artista deve ter algo a dizer, seu trabalho não se resume a ter maestria na técnica da forma, mas sim adaptar a forma a seu conteúdo. Ele não tem o direito de viver sem deveres, deve estar convicto de que seus sentimentos, pensamentos e atos serão o material do qual serão feitas as suas obras e desta forma não é livre nos atos de sua vida, mas somente será livre por meio da arte.

As constatações de Kandinsky correspondem à sua posição como artista e em como este era visto e tratado em sociedade. Em mais de uma sentença ele defende que o papel do artista é penoso, por vezes até uma pesada cruz, que é um trabalho solitário manter-se na ponta da pirâmide já explicitada. Suas obras chegaram a ser colocadas na exposição de 1934 “Arte degenerada” e após isto foram retiradas dos museus alemães e mais de uma vez recebeu críticas incisivas sobre seu trabalho. É

---

<sup>11</sup> Ibid, p.126.

<sup>12</sup> Ibid,p. 126.

na arte que ele se coloca como livre e é na arte que vê o belo que provém de uma “necessidade interior da alma”.

Kandinsky (2015, p. 129) cita Maeterlink como sendo um dos “pioneiros criadores da espiritualidade contemporânea”. Este artista seria fonte de inspiração para a arte de “amanhã”. De acordo com Maeterlink (*apud* KANDINSKY, 2015, p. 129), “nada existe sobre a face da terra que seja mais ávido de beleza e que se embeleza mais facilmente do que uma alma... É por isso que poucas almas na terra resistem ao domínio de uma alma que se devote à beleza”.

Em sua conclusão Kandinsky divide em dois grupos, as tendências construtivas em pinturas. Primeiro à composição simples que seria submetida a uma forma simples e clara, a qual ele dá o nome de composição melódica. Segundo, a composição complexa, ou como Kandinsky enfim denomina posteriormente, composição sinfônica. Esta última seria composta por várias formas e todas elas seriam submetidas a uma forma principal que pode ser clara ou velada. Ambas, melódica e sinfônica, são composições que se encontram nitidamente unidas em diversas obras como persas, japonesas e dos velhos mestres alemães. Kandinsky ainda afirma que se for afastado o elemento objetivo ou exterior, o elemento “composição” assume o seu valor e é destacado.

Kandinsky relaciona esses processos de evolução com a música. Se reporta aos velhos corais, a Mozart, a Beethoven e associa estas obras à arquitetura de uma catedral gótica. Obras com equilíbrio, calma, dignidade, igual repartição de elementos isolados, tem como base o diapasão<sup>13</sup> e a espiritualidade.

Ao reportar as composições melódicas e as sinfônicas, Kandinsky esclarece suas obras da seguinte maneira:

As três reproduções de quadros meus, que dei como exemplo, pertencem a três gêneros distintos:

1° - a impressão direta da “natureza exterior”, sob uma forma desenhada e pintada. Chamei a esses quadros de *impressões*;

2° - expressões, em grande parte inconscientes e, com frequência, formadas, subitamente, de eventos de caráter interior, portanto, impressões da “natureza interior”. Chamo-lhes de *Improvisações*;

3° - expressões que se formam de maneira semelhante e, porém, lentamente elaboradas, foram repetidas, examinadas e longamente trabalhadas a partir dos primeiros esboços, quase de modo pedante. Chamo-lhes de *Composições*. A inteligência, o consciente, a intenção

---

<sup>13</sup> Termo utilizado proveniente da área musical, ao utilizar o termo neste contexto, Kandinsky se refere a harmonia ou afinação. Diapasão é também um instrumento metálico que tem como objetivo afinar os instrumentos ou vozes.

lúcida, a finalidade precisa, desempenham neste caso um papel capital; só que não é o cálculo que predomina, mas sempre a intuição (KANDINSKY, 2015, p.135).

Kandinsky finaliza seu livro explanando sobre a espiritualidade na arte. Para ele este espírito novo da pintura, diretamente associado à chegada do “novo reinado” do espírito, ocorreria numa época a que chamou de “época da grande espiritualidade”.

Seu livro defende a noção da arte associada ao espiritual e acusa o materialismo de impedir o acesso a essência da arte, sua verdade e necessidade interior. Segundo Heleno (2016), o livro faz apelo à necessidade de se viver a arte e criar uma empatia entre artista e espectador e entre o artista e sua obra já que suas obras são testemunho de sua vida. Kandinsky lastima a forma com que a arte se desenvolveu voltada ao materialismo onde as pessoas passeiam por entre as obras de um museu com indiferença. Para ele a única arte possível é aquela em que a espiritualidade interior é sentida, aquela que é capaz de fazer com que o espectador vibre.

## 2.2 Olhar sobre o Passado

A história da publicação do livro “Olhar sobre o Passado” se iniciou em outubro de 1913. Foi publicado em Berlim nas edições de “Der Sturm” um álbum com o título de: Kandinsky 1901 – 1913. O álbum era constituído por poemas, fotos, quadros, textos e comentários de quadros.

A publicação foi feita pelo diretor da Revista “Der Sturm”, Herwarth Walden. Que também possuía uma galeria e uma editora. É visto como um homem que se interessava por “tudo o que era inovador” (KANDINSKY, 1991, p. 5). Publicou textos inéditos, mesmo que os autores fossem estrangeiros.

Kandinsky acabou ocupando um espaço de importância ao lado de Walden, o diretor escolhe o grupo “Blaue Reiter” para inaugurar sua galeria no ano de 1912. Neste mesmo ano, Walden organizou uma retrospectiva dedicada a Kandinsky, que marca o começo da carreira do pintor.

Como teve muito apoio de Walden e sua revista, houve então a rivalidade entre Walden e o seu editor anterior em Munique, Reinhard Piper. Este último continuou

publicando obras de Kandinsky, como Almanaque do Cavaleiro Azul, reedita o livro “Do espiritual na arte”, e posteriormente publica também poesias de Kandinsky.

A publicação de “Olhar sobre o passado” surge como um apoio de Walden para Kandinsky. Um álbum como uma espécie de complemento ao seu livro anterior (Do espiritual na arte), o álbum foi anunciado em 1913, durante a mesma época em que Walden preparou a exposição célebre de sua carreira, o Primeiro Salão de Outono Alemão, uma manifestação a favor da jovem pintura contemporânea na Alemanha.

No início o foco da publicação estava na fonte documentária que constituía, a qual era integrante das edições de revista *Der Sturm*. Somente em 1915 o livro é exposto como uma obra pessoal do pintor e a ênfase se torna seu texto autobiográfico.

Jean-Paul Bouillon, na introdução de “Olhar sobre o passado”, ainda reitera que:

A publicação de *Olhar* é pois, antes de tudo, Walden, *Der Sturm* e uma certa situação na arte moderna em Berlim nos anos 1912-1913. Assim, o fato de essa conjuntura favorável corresponder precisamente ao “momento crítico” da evolução “interior” de Kandinsky não resulta tanto na ação de coincidências, devendo, antes, levar-nos a indagar das estreitas relações existentes entre a evolução de um estilo, o aprofundamento das “reflexões” aparentemente pessoais e as condições, desta feita exteriores, de sua manifestação pública (BOUILLON, 1991, p. 8).

Em consonância com suas obras pictóricas, a estrutura do livro não segue uma narrativa literária. Como Bouillon ressalta, Kandinsky segue “leis da composição plástica” (BOUILLON, 1991, p. 35). O pintor expõe suas perspectivas quanto à arte, relata sobre suas memórias de infância, sua história com a pintura e advocacia, externa alguns comentários sobre pinturas, e, sobre suas obras teóricas, não se prende a uma narrativa linear, o que promove a possibilidade de superpor diversos planos de sua narrativa.

Kandinsky inicia seu livro se reportando às suas primeiras lembranças relacionadas às cores. Admite que o verde-claro, o branco, o vermelho-carmim, o preto e o amarelo ocre foram as primeiras cores que causaram nele grande impressão. Demonstra uma profunda ligação com Moscou, cidade na qual morou por diversos anos. Ainda com relação à cor, descreve uma hora específica, que para ele, é a mais bela de Moscou:

O sol derrete Moscou inteira [numa macha que, como uma tuba exaltada, faz entrar em vibração todo o ser interior, a alma inteira].

Não, não é a hora do vermelho uniforme a mais bela de todas! Só o acorde final da sinfonia leva cada cor ao paroxismo da vida e [subjuga Moscou inteira, fazendo-a ressoar], como o fortíssimo [final] de uma orquestra gigante (KANDINSKY, 1991, p. 73)

Para Kandinsky, eram essas as impressões que o comoviam no mais íntimo de sua alma, eram também responsáveis por lhe trazer certa angústia, pois sentia a arte, mas se via impotente diante da natureza. Chega à conclusão de que os fins e os meios “da natureza e da arte se diferenciam em essencial” (KANDINSKY, 1991, p. 74). Fato que, segundo o artista, o orientou em suas obras no período no qual escrevia “Olhar sobre o passado”.

O pintor reconhece o entusiasmo e a inspiração que teve durante os anos em que estudou Direito, mas, quando teve contato com a arte, diz que esta teve o poder de transportá-lo do tempo e espaço. Mesmo que, para ele, uma vida de artista fosse o “cúmulo da felicidade” (KANDINSKY, 1991, p. 77), não deixou seu trabalho em Direito por achar que tinha forças para renunciar a seus deveres.

Durante esta época, Kandinsky foi impressionado fortemente por algumas situações que viveu, as quais o influenciaram na sua vida artística. Uma delas foi a exposição dos impressionistas franceses em Moscou e a Meda de Feno de Monet. Kandinsky não pôde reconhecer uma meda de feno; descobre somente por estar escrito no catálogo da exposição. O quadro o marcou de tal forma que podia se lembrar de detalhes como se o quadro flutuasse diante de seus olhos. Para Kandinsky, havia uma força relacionada à paleta de cores. O quadro lhe deu a impressão de que na obra havia uma pequena parte de Moscou que Kandinsky tanto se encantava.

Rembrandt foi outro pintor que atuou de forma profunda no aprendizado de Kandinsky, o qual teve contato com as obras quando foi ao museu Hermitage em São Petersburgo durante sua viagem por conta de seu trabalho a Vologda. A separação entre claro e escuro nas pinturas perturbaram a Kandinsky profundamente. Tinha a impressão de que as obras de Rembrandt “duravam muito tempo” (KANDINSKY, 1991, p. 82). Examinava as diversas partes do quadro para então compreender que estava presente nas obras de Rembrandt o elemento que tanto o intrigava: o tempo. Utilizou dessa propriedade em seus quadros quando morou em Munique. Kandinsky coloca uma série infinita de tons que não são perceptíveis à primeira vista.

O pintor também cita uma experiência relacionada à música: a ópera romântica Lohengrin de Richard Wagner o impressionou e o lembrou do crepúsculo de sua

cidade. Afirma que via “mentalmente” (KANDINSKY, 1991, p. 78), diante de seus olhos, suas cores; diante do artista se formavam linhas selvagens, quase loucas.

Outro acontecimento que marca sua história foi a divisão do átomo. O artista revela que, como na desintegração do átomo, em sua alma houve a desintegração de todo o mundo. Para o artista tudo se tornou instável, a ciência havia sido aniquilada, suas bases mais sólidas não se passavam “de um erro dos cientistas” (KANDINSKY, 1991, p. 79).

Em sua autobiografia, Kandinsky apresenta experiências relacionadas às suas capacidades eidéticas e sinestésicas. Relata que tinha dificuldade em decorar cifras, nomes e poemas, mas desde o início tinha o auxílio de uma memória visual. Kandinsky pôde citar uma página inteira de números num exame de estatística que realizou. Durante sua infância já era capaz de pintar de memória quadros que o haviam cativado em exposições. Poderia pintar melhor uma paisagem “de memória” do que do natural, enumerar sem erro a tonalidade das lojas de uma grande rua porque as via diante de si. Um exemplo dessa memória seria o trecho descrito a seguir:

Nunca me esquecerei dos casarões de madeira cobertos de esculturas. [Nessas vivendas mágicas, vivi uma coisa que nunca mais se reproduziu.] Elas me ensinaram a mover-me no próprio âmago do *quadro*, a viver no quadro. Lembro-me ainda de que, ao entrar pela primeira vez na sala, fiquei paralisado diante de um [quadro] inesperado. A mesa, as banquetas, o grande fogão, que ocupa um lugar importante [na casa do camponês russo], os armários [cada objeto] era pintado com ornamentos variegados que se desdobravam em grandes traços. Nas paredes, imagens populares: a representação simbólica de um herói, uma batalha, a ilustração de um canto popular. O canto ‘vermelho’ (‘vermelho’, em russo antigo, quer dizer ‘belo’), inteiramente recoberto de ícones gravados e pintados, e, defronte, uma pequena lâmpada pendurada que ardia, vermelha, flor brilhante, estrela consciente de voz baixa e discreta, tímida, vivendo em si e para si, altivamente. Quando, enfim, entrei no aposento, senti-me cercado de todos os lados pela pintura na qual, portanto, penetrara (KANDINSKY, 1991, p. 86).

O artista também afirma que esta capacidade diminuiu com o tempo e foi orientada para outro sentido:

(...) as forças que me permitiam observar de maneira contínua tinham sido orientadas em outra direção por uma [melhor educação] de minha faculdade de concentração [e me ofereciam outras possibilidades, agora muito mais indispensáveis]. Essa faculdade de absorver-me na vida interior da arte (e, portanto, de minha alma) aumentou fortemente,



passsei muitas vezes diante dos fenômenos exteriores sem nota-los, o que não teria acontecido antes.  
Essa faculdade, se bem a entendo, eu não impus mecanicamente a mim – ela vivia em mim, organicamente, desde sempre, porém sob uma forma embrionária (KANDINSKY, 1991, p. 91).

Kandinsky relembra que seu pai notou seu amor pelo desenho, e, que desta forma, o fez ter aulas quando ainda estava no Liceu. Desde pequeno gostava do material, e descreve como achava as cores atraentes e vivas. Conta que por volta dos treze ou catorze anos, após ter lentamente economizado, compra sua primeira caixa de pintura a óleo, e ainda se lembra da experiência de ver a tinta saindo do tubo.

Mais tarde escreve que ouviu de um artista conhecido (não se recorda do nome) que, ao pintar, o artista deve dar uma olhada na tela, meia olhada na paleta e dez no modelo. Foi desta forma que Kandinsky aprendeu a conhecer a tela como um ser resistente ao seu desejo de submetê-la. Conclui, ao passar do tempo, que deveria fazer o inverso do que o artista falara: “dez olhadas na tela, uma na paleta, e meio na natureza” (KANDINSKY, 1991, p. 92).

Suas experiências, as sensações que experienciou da cor sobre a paleta se transformaram, segundo o pintor, em experiências espirituais. Estas experiências serviram de ponto de partida para o seu livro “Do espiritual na arte”. Kandinsky descreve em “Olhar sobre o passado” que o livro “Do espiritual na Arte”, foi composto por experiências que teve isoladas, as quais foram transcritas por ele, e, então, percebe que entre elas existe uma relação orgânica.

Kandinsky descreve que, posteriormente, quando deixa Moscou e vai para Munique, teve a sensação de renascer, contudo, sente uma poda em sua liberdade por causa do trabalho artístico com modelo: para ele, é escravidão. Durante a época em que frequentou a escola de Anton Azbe, Kandinsky relata que, durante os exercícios com os modelos, por vezes despertava um grande interesse no pintor, mas em outras situações sentia aversão, nestes casos tinha que se impor uma forte coação para reproduzi-los. O pintor chega a faltar às aulas pois somente nas ruas sentia que podia respirar livremente.

Durante esta época, Kandinsky vai visitar Franz Stuck<sup>14</sup>. Ele mostra seus trabalhos escolares para Stuck, que o aconselha a frequentar um ano de curso de desenho na Academia. Kandinsky é reprovado no exame, mas não se desanima. De

---

<sup>14</sup> Franz Stuck foi um pintor, gravurista, arquiteto e escultor alemão, considerado por muitos, de acordo com Kandinsky, como o primeiro desenhista da Alemanha.

acordo com o artista, as obras que foram aceitas foram obras que não tinham a menor habilidade, sem talento. Depois de um ano de estudo em casa, Kandinsky volta a visitar Stuck, e, desta vez, lhe apresenta seus esboços e estudos de paisagens. É finalmente admitido, e, então, tem a oportunidade de estudar com o alemão. Sobre esta época, Kandinsky declara que

Stuck se opôs energicamente, desde meu primeiro trabalho na Academia, às minhas “extravagâncias” de cor e aconselhou-me a começar pintando em preto e branco a fim de estudar apenas a forma. Falava-me com um amor surpreendente pela arte, pelo jogo das formas, pela fusão das formas entre si, e conquistou toda a minha simpatia. Eu só queria aprender com ele o desenho, pois notei de imediato que ele era pouco sensível às cores, e submeti-me inteiramente aos seus conselhos. Embora eu tenha tido às vezes sérios motivos de irritação, penso, no fim das contas, com reconhecimento nesse ano de trabalho com ele. Stuck falava muito pouco, e por vezes de maneira pouco clara. Algumas vezes eu era obrigado a refletir longamente sobre suas observações após a correção – mas *a posteriori* achava-as quase sempre oportunas. Tinha eu o lamentável defeito de nunca conseguir terminar um quadro: bastou-lhe uma única observação para corrigir isso (KANDINSKY, 1991, p. 98).

Kandinsky afirma que, durante muito tempo, se viu preso pelas leis orgânicas da construção, no caso, o método de construção de obras pictóricas. Depois de anos ele “derruba este muro” diante da arte, reconhece que a verdade na Arte não é especificamente um dado X, algo como “uma grandeza imperfeitamente conhecida mas imutável” (KANDINSKY, 1991, p. 99). Ainda complementa que esta evolução da arte, como qualquer outra evolução na arte, não se faz anulando as antigas verdades. Para Kandinsky, o desenvolvimento se faz de forma orgânica a anterior, não anulando-a, mas sim esta continua a viver e a criar sabedoria e verdade. O pintor exemplifica que este processo é como uma árvore, em que o tronco (que seriam as verdades antigas) que permite o ramo exista (desenvolvimento de novas perspectivas).

No livro, Kandinsky discorre sobre como a crítica se pronunciou sobre seus quadros. Enquanto os críticos provenientes de Munique se mostraram de forma parcialmente favorável às pinturas de Kandinsky, afirmando até que tinha influências bizantinas, a crítica russa achou que Kandinsky estava “mal encaminhado sob a influência da arte muniquense” (KANDINSKY, 1991, p. 85). O pintor declara que foi nesse momento que ele percebeu “como a maioria dos críticos procedem contra o

bom senso” (KANDINSKY, 1991, p. 85). Reconhece que o que o salvou do que se é nocivo na arte popular foi sua inclinação para o que se é considerado “dissimulado” ou oculto.

Mais adiante, na seção em que discorre sobre o cavaleiro azul, Kandinsky diz que “a crítica da arte é o pior inimigo da arte” (KANDINSKY, 1991, p. 128). Afirma isto no contexto de que: os teóricos que criticam ou elogiam uma obra partindo das formas já existentes, constroem uma barreira entre a obra de arte e aquele que a “contempla ingenuamente”. Declara que um “crítico ideal” seria aquele que procura “sentir” como as formas agem na obra, e que comunicasse ao público a sua experiência. Para isso o crítico precisaria possuir uma “alma de poeta”, ser dotado de “uma força criadora”, ele conseguiria sentir de maneira objetiva e traduzir a experiência de maneira subjetiva.

Kandinsky insere também observações direcionadas ao dever do artista. O pintor diz que o talento do artista o leva a ter altos picos de vigor, mas é o artista que deve dominar seu talento e não o contrário. Este deve conhecer seus dons e não deve deixar nenhuma parcela dele inutilizada. Deve explorar e aperfeiçoar seus dons até o limite. Kandinsky também afirma que “o artista deve se parcial em suas obras” (KANDINSKY, 1991, p. 103), mas deve também experimentar obras alheias, tornando-se mais sensível e enriquecendo sua capacidade de vibrar perante a arte.

Já próximo ao final de seu relato autobiográfico, Kandinsky confessa acreditar que a filosofia no futuro estudaria algo além da essência das coisas; iria estudar o Espírito. Desta forma, os homens mais sensíveis voltariam a sentir e viver esse espírito. Que vivessem além das aparências das coisas, complementa que: “ (...) é graças a essa nova capacidade, que estará sob o signo do ‘Espírito’, que se chega ao gozo da arte abstrata, isto é, absoluta” (KANDINSKY, 1991, p. 103).

Conclui seus pensamentos e sua história até o dado momento com a seguinte frase: “Em muitas coisas devo reconhecer que errei, mas há uma à qual sempre permaneci fiel... a voz interior que fixou meu objetivo na arte e que espero seguir até a derradeira hora” (KANDINSKY, 1991, p. 106).

### 2.3 Ponto, Linha e Plano

O livro “Ponto, Linha e Plano” foi publicado originalmente no ano de 1926 pela editora Albert Lagen, em Munique. Sua segunda edição foi lançada em 1928. O título original era “Punkt und Linie zu Fläche”, o que, segundo Philippe Sers, significa literalmente “(do) ponto e (da) linha em relação (com o) plano” (*apud* KANDINSKY, 1970, p. ?). O livro foi o nono volume da coleção dos *Bauhaus Bücher* e foi dirigida por Walter Gropius e Lázlo Moholy-Nagy com o arranjo gráfico de Herbert Bayer.

Kandinsky tem como objetivo a continuação orgânica do seu livro anterior “Do Espiritual na Arte”. Próximo dos 60 anos, continuou seu trabalho teórico em busca de um princípio orientador de um método que reside na necessidade de se analisar os elementos não a partir do exterior e sim em busca de um contato direto com sua “pulsção interior” (KANDINSKY, 1970, p. 10). “Ponto, Linha e Plano” foi escrito durante os tempos de ensino de Kandinsky na Bauhaus e é sua obra capital deste período.

O pintor ainda admite que foi durante a Grande Guerra, momento em que esteve por três meses em Goldach, que escreveu e sistematizou suas ideias teóricas as quais posteriormente formaram o apanhado de conhecimentos explanados no livro “Ponto, Linha e Plano”.

O autor inicia seu livro discursando sobre a natureza dos fenômenos como exterior e interior.

A obra de arte reflete-se na superfície da consciência. Ela encontra-se “para lá de” e, quando a excitação cessa, desaparece da superfície sem deixar rastro. Existe aí também como que um vidro transparente, mas duro e rígido que impede todo o contato direto e íntimo. Ainda aí temos possibilidade de penetrar na obra, de nos tornarmos ativos e de viver a sua pulsção através de todos os nossos sentidos (KANDINSKY, 1970, p. 27)

Mais adiante, afirma que os impulsos vindos do “interior” são criados pelo homem, e nele encontram o terreno apropriado. Completa exemplificando que esses impulsos, vindos do interior, não passam de uma atitude de observar a rua por uma janela dura e frágil, “mas antes a capacidade de se-encontrar-na-rua” (KANDINSKY, 1970, p. 27).

No livro, Kandinsky parte do pressuposto de que a pintura ocupa um lugar à parte em relação às outras artes, como a música e a arquitetura. A arquitetura, devido

a sua natureza ligada à prática, dependeria de alguns conhecimentos científicos. A música possui sua teoria e sua ciência em constante desenvolvimento. Ambas as artes possuem uma base científica sem que sejam normatizadas. A pintura necessitaria atingir também o desenvolvimento em seus meios picturais. A partir disso, Kandinsky se dispõe a levar a cabo a pesquisa que envolve “a ciência da arte”, e o faz de modo sistemático. No livro trata de dois elementos de base os quais para ele constituem o ponto de partida necessário para toda obra pictural.

Em seu livro afirma que:

A ambição de toda pesquisa é:

1. O exame minucioso de cada fenômeno isolado,
2. O efeito recíproco dos fenômenos – síntese,
3. A conclusão geral decorrente das duas partes precedentes (KANDINSKY, 1970, p. 30).

Busca alcançar em seu livro as duas primeiras partes anteriormente citadas. Faz uma tentativa de encontrar um “método normal para as pesquisas da ciência da arte de as controlar na prática” (KANDINSKY, 1970, p. 31), ou seja, o controle dos meios pictóricos. Kandinsky tem a proeza de, ao abstrair três dos elementos primordiais da pintura, introduzir teorias que se tornam concernentes a todas as formas de arte. O ponto, primeiro elemento a ser estudado em seu livro, é passível de ser reconhecido tanto na pintura como na música por exemplo. Através de sua teoria as diversas artes se desenvolvem e assim se cria a possibilidade de uma junção entre elas, citada no livro anterior do autor como “Arte Monumental”.

Após uma rápida introdução, o artista e teórico se aprofunda num dos primeiros fenômenos a serem estudados em seu livro, o ponto. Para ele o ponto geométrico é um ser invisível, definido como imaterial e comparado ao zero. Evoca a união entre o silêncio e a palavra, de forma que encontra sua primeira forma material na escrita, significando o silêncio. Na escrita, o ponto tem “significação interior” (KANDINSKY, 1970, p. 35) como símbolo de interrupção, ou seja, o Não-ser como ponte para o Ser.

Pra Kandinsky o interior está murado pelo exterior. O ponto, então exteriormente, é somente um signo e traz consigo um elemento utilitário que foi aprendido. Isolando o ponto do círculo restrito de sua utilização habitual, a sua ressonância interior se liberta, os signos mortos tornam-se símbolos vivos e o que era morto revive (KANDINSKY, 1970, p. 35), o ponto torna-se um ser vivo.

Em sua análise, Kandinsky apresenta um exemplo em que desloca um ponto final ao longo de uma frase escrita. Vai fazendo isso até que o ponto adquira uma posição inútil, absurda. Depois, o retira do alinhamento da frase escrita para aumentar o espaço livre, visível, onde sua ressonância provoca clareza e força. Assim, retira este ponto do âmbito da sonoridade da palavra escrita e falada e o coloca na visualidade do espaço, dando a este, sonoridade pictórica.

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



Figura 14: Fragmento da explicação e do exercício proposto por Kandinsky em seu livro "Ponto, Linha e Plano".

Em diversos materiais, o ponto é o resultado do primeiro encontro entre a superfície material com o plano original, através do qual o plano original é fecundado. Para Kandinsky, o ponto é a parte ínfima da forma e, portanto, a sua menor base, o que se torna uma constatação imprecisa, pois o ponto pode aumentar de tamanho tornando-se a superfície e até preenche-la completamente. O artista, então, questiona o limite entre o ponto e a superfície, não apresentando uma conclusão para esta reflexão.

Em seu livro, Kandinsky adiciona o elemento-tempo na análise do ponto, sendo que, a estabilidade do ponto reduz o tempo necessário da percepção do observador. Desta forma o elemento-tempo é quase excluído do ponto.

Quanto as características do ponto, Kandinsky completa:

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 direção 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. (Kandinsky, 1970, p.41)

Do ponto de vista da interioridade, a noção do ponto é interpretada no sentido interior e exterior. O ponto é a forma mais concisa em ambos os sentidos (interior e exterior), sua ressonância pode ser modificada caso haja uma repetição do ponto na obra, isto aumentaria a emoção interior e possivelmente criaria um ritmo. Kandinsky conclui que não são as formas exteriores que definem o conteúdo, mas sim as forças e as tensões que vivem dentro da obra.

Kandinsky então se reporta a diferentes artes, iniciando sua fala pela arquitetura e pela escultura. Nessas áreas, o ponto seria a intersecção de diferentes planos, portanto, é o resultado de um plano espacial como também a origem desses planos. Exemplifica por meio das construções góticas onde os pontos se manifestam e são valorizados pelas agulhas, fato que se assemelha com as construções chinesas que, no caso a curva leva ao ponto. Kandinsky afirma que em construções como essas o ponto é utilizado de forma consciente “porque ele se manifesta aí em composições necessárias que alongam os volumes até a uma ponta extrema. Ponta = Ponto” (KANDINSKY, 1970, p. 48).

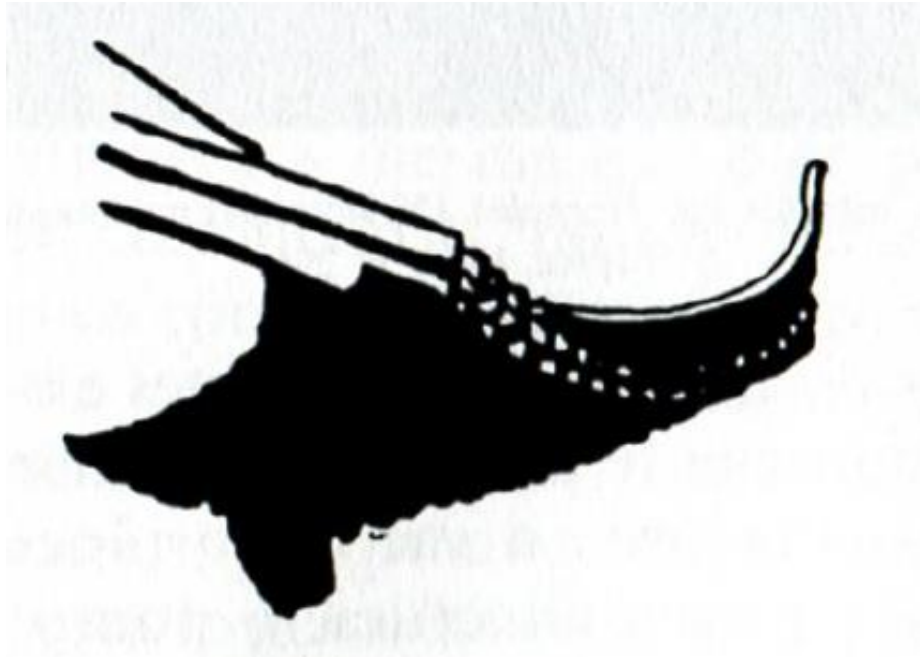


Figura 15: Figura utilizada por Kandinsky em seu livro "Ponto, Linha e Plano" para exemplificar o uso do ponto na arquitetura.

Kandinsky também se reporta à dança. Como no ballet clássico, o termo “pontas” é proveniente da palavra “ponto” e os pequenos passos dados ao longo da dança nas pontas dos pés, desenham pontos no chão. Na música, o ponto aparece nas paragens rígidas e breves, em acentos ativos e passivos. Vai além do toque do tambor, e, ainda seria possível produzir na música pontos através de instrumentos diferentes. Por exemplo, no piano, o qual “apenas permite composições completas pela reunião e seriação de pontos sonoros” (KANDINSKY, 1970, p. 50). Contudo, ao falar de música, o pintor também afirma que a imitação da natureza, mesmo feita pelos os melhores musicistas – exemplifica com o canto do galo, a porta ou um latido de um cão – não poderia ser considerada como execução artística.





Figura 16 - Imagem da "bailarina Palucca" utilizada no livro de Kandinsky, que relaciona o ponto à dança.

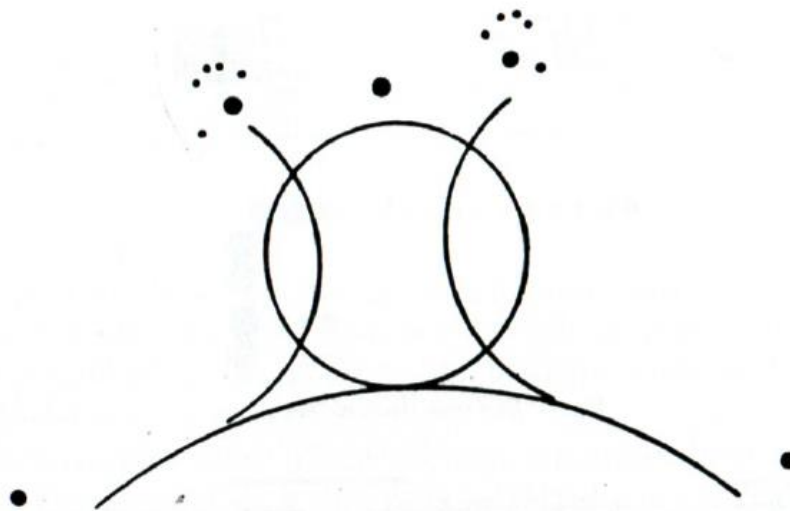


Figura 17 - Análise da figura anterior da bailarina, agora de forma esquemática, mostrando de forma mais clara os pontos em seu movimento.

O pintor distingue a arte figurativa da abstrata ao final de seu capítulo. Para ele, a sonoridade do elemento na arte figurativa é encoberta e reprimida, enquanto a sonoridade na arte abstrata é total e exposta.

Conclui que tudo o que foi dito quanto às propriedades do ponto se refere á um ponto imóvel. A tensão concêntrica do ponto é destruída quando há o movimento, que resulta então num novo ser que segundo ele vive por outras leis, a linha.

A linha geométrica por ser invisível. É o rastro do ponto em movimento, portanto, é seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-lhe um salto 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 (KANDINSKY, 1970, p. 61).

Kandinsky introduz a linha pela “linha reta”. Esta seria a forma mais concisa da infinidade de possibilidades de movimento<sup>15</sup>. Diferente do ponto, a linha possui tensão e direção, enquanto que, no caso do ponto, este possui tensão e pode não ter direção. Outra característica da linha é que o elemento-tempo é mais perceptível em grau do que com o ponto, pois o comprimento da linha corresponde a uma noção de duração.

O artista classifica as espécies de linhas retas em três grupos:

1. A linha reta 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 direções. 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 o ângulo reto, 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 reta-tipo é a diagonal esquematicamente tomada num ângulo idêntico para cada uma das linhas precedentes, tendo por isso a mesma inclinação em relação as duas, o que define a sua sonoridade interior – união em partes iguais do quente e do frio. Portanto, é a forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos frios-quentes (KANDINSKY, 1970, p. 63).

Kandinsky declara que a linha tem como característica o poder de criar superfícies, e que as linhas retas livres – no caso, as que não tem um centro em comum – têm uma relação mais frouxa com o plano, e, por vezes, parecem transpassá-lo.

---

<sup>15</sup> Neste momento do texto, Kandinsky introduz a palavra movimento para explicar melhor o conceito de tensão. Para ele, a “tensão” é a força viva do movimento.

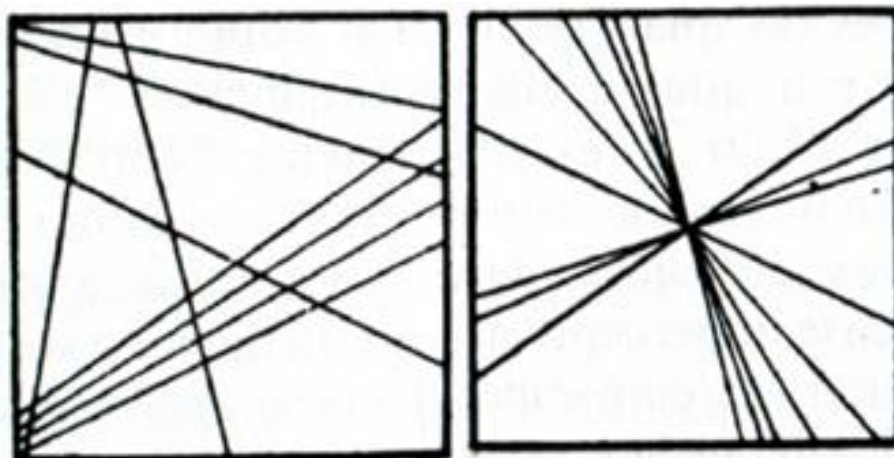


Figura 18: Figura utilizada por Kandinsky para exemplificar sua fala. O quadrado a esquerda mostra a ressonância entre as linhas retas livres que não possuem um centro em comum, diferente do quadrado à direita, onde as linhas possuem um centro em comum.

Quanto às suas propriedades, o autor examina as linhas associando-as com cores<sup>16</sup> e, especialmente as linhas retas verticais e horizontais, compara-as com o preto e o branco. Como as retas, as cores são silenciosas e no preto e no branco, diz que a sonoridade é reduzida ao mínimo, ao sussurro quase imperceptível e calmo. Se aprofunda quanto a temperatura e afirma que, sobretudo o branco parece quente enquanto o preto é interiormente frio.

Para Kandinsky, além do preto e do branco correlacionados as retas horizontais e verticais respectivamente, outras cores como o vermelho (

Figura 19), o amarelo e o azul também teriam sua correspondência nas linhas. Defende que o vermelho corresponderia à linha diagonal, e se distingue do amarelo e do azul por estar solidamente ligado ao plano. As cores amarelo e azul relacionam-se às linhas retas livres.

Em sua obra, Kandinsky produz a seguinte equação:

---

<sup>16</sup> Para Kandinsky, o preto, branco e o cinza médio são identificados como cores primárias.

<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

Figura 19: Equação formulada por Kandinsky em seu segundo livro para uma melhor explicação quanto a relação entre linhas e cores.

Em seu livro Kandinsky indaga sobre possíveis métodos teóricos voltados para a produção de arte, como na citação a seguir:

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 de arte foram sempre demasiado arbitrários e, muitas vezes, demasiado subjetivos. Os tempos futuros conduzem-nos a um caminho mais preciso e mais objetivo que tornará possível um trabalho coletivo no domínio da estética experimental. Como as tendências e as capacidades são, tanto daqui como em qualquer outro lado, de natureza diferente e cada um trabalha segundo suas possibilidades, uma direção de pesquisa adotada por muitos só pode assumir maior importância (KANDINSKY, 1970, p. 78).

Logo após, o pintor afirma que essa ciência da arte, independentemente de sua amplitude, deve ser internacional e não exclusivamente europeia. Isso não implica somente as condições geográficas, e sim “as diferenças que existem na substância interior das ‘nações’ precisamente nos domínios da arte” (KANDINSKY, 1970, p. 78).

Ele exemplifica sua ação com a coloração diferenciada entre o luto negro ao luto branco do Chineses. É possível perceber o parentesco entre as duas cores e similaridades interiores. De acordo como texto do artista, ambas significam o silêncio. A diferença se dá na percepção sobre a morte: para uns, como no cristianismo, o sentindo se dá por um silêncio definitivo, enquanto, para os Chineses – não-cristãos –, o silêncio se daria como “a primeira fase em direção a uma linguagem nova” (KANDINSKY, 1970, p. 70). Assim, haveria uma harmonia e não uma dissonância na soma das diferenças interiores das nações. A arte, neste caso, poderia se colocar como o percurso científico que possibilita esta harmonia.

Kandinsky introduz neste capítulo de seu livro as características e tensões de diversas formas de linhas, como a linha reta e suas derivadas, as linhas quebradas

ou angulares. Compostas por linhas retas, as linhas angulares são produzidas sob a pressão de duas forças como na figura a seguir:

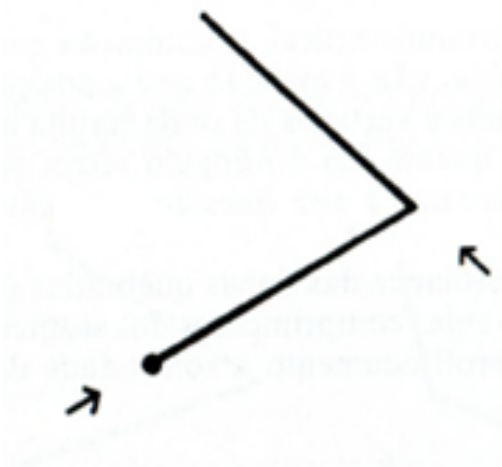


Figura 20: Figura utilizada por Kandinsky em seu livro para exemplificar as linhas quebradas. Demonstrando através desta figura as diferentes forças que agem numa linha como essa.

A sonoridade de uma linha angular depende de três condições sendo a primeira sobre o seu ângulo, podendo ser agudo, reto ou obtuso. A segunda condição seria a da sonoridade da inclinação da linha angular para com as tensões. A terceira se dá pela conquista mais ou menos completa do plano pela linha angular. Nenhuma destas três sonoridades é completamente eliminada, o que pode acontecer é a predominância de certa condição sobre às outras.

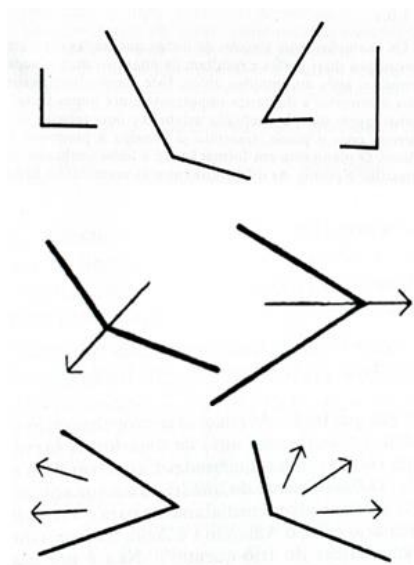


Figura 21: Imagens utilizadas por Kandinsky para demonstrar as três sonoridades expostas anteriormente.

Kandinsky, então, introduz a característica da linha que forma uma curva. Segundo ele, a curva é uma reta que foi desviada do seu trajeto por uma pressão contínua. A curva perde em comparação a força penetrante do ângulo, mas ganha ao conter uma maior duração e possuir uma característica menos agressiva. Ele ainda acrescenta que enquanto a reta sofre a tensão de duas forças opostas inalteráveis, a curva retornará, cedo ou tarde, ao seu ponto de partida.

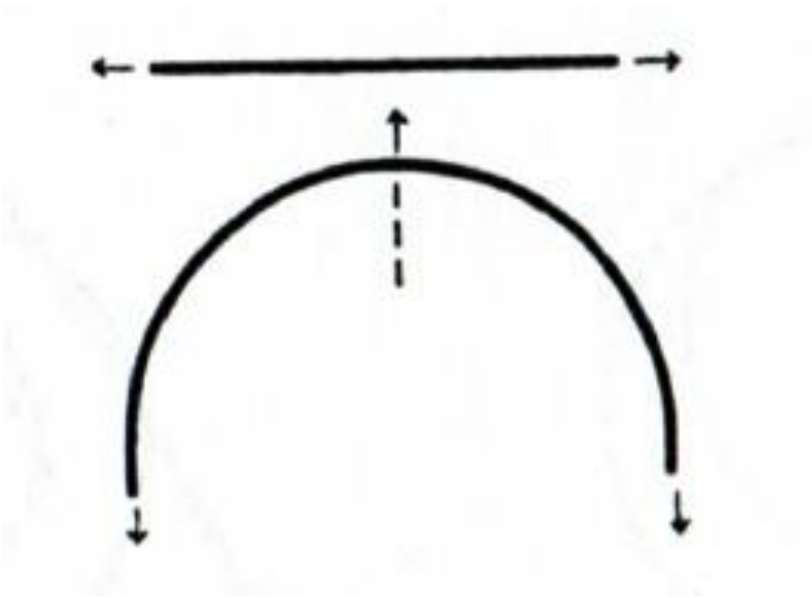


Figura 22: Figura que demonstra a comparação entre as tensões da linha reta e da linha curva.

A oposição entre as linhas curvas e as retas resulta em círculo e triângulo, planos diferentes que seriam originalmente opostos, embora ambos primordiais. Após essa afirmação, Kandinsky ainda complementa sobre a ordem na arte e na natureza:

Esta ordem abstrata que encontra em 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 abstrata é certamente, também, pertença das outras artes. Na escultura e na arquitetura são os elementos dos volumes, na música os elementos dos sons, na dança os dos movimentos e na poesia os elementos verbais que exigem uma definição análoga e uma síntese elementar na relação entre as suas características exteriores e interiores a que chamaremos de sonoridades (KANDINSKY, 1970, p. 84).

Após Kandinsky comentar sobre as diversas possibilidades de linhas, suas forças e combinações, ele discorre sobre a importância da linha nas diversas formas de arte. No traçado gráfico, na escultura e na arquitetura, a linha tem o papel da construção do espaço e, conforme o artista, é “simultaneamente uma construção linear” (KANDINSKY, 1970, p. 98).

Ele ainda reitera:

Seria uma tarefa muito importante para a pesquisa estética, analisar o traçado gráfico em arquitetura, 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 (KANDINSKY, 1970, p. 98).

Kandinsky exemplifica sua fala com a foto de uma torre de radiodifusão de Moholy-Nagy (Figura 23). As conexões entre os elementos seriam os pontos nessas construções lineares no espaço, e não mais no plano.

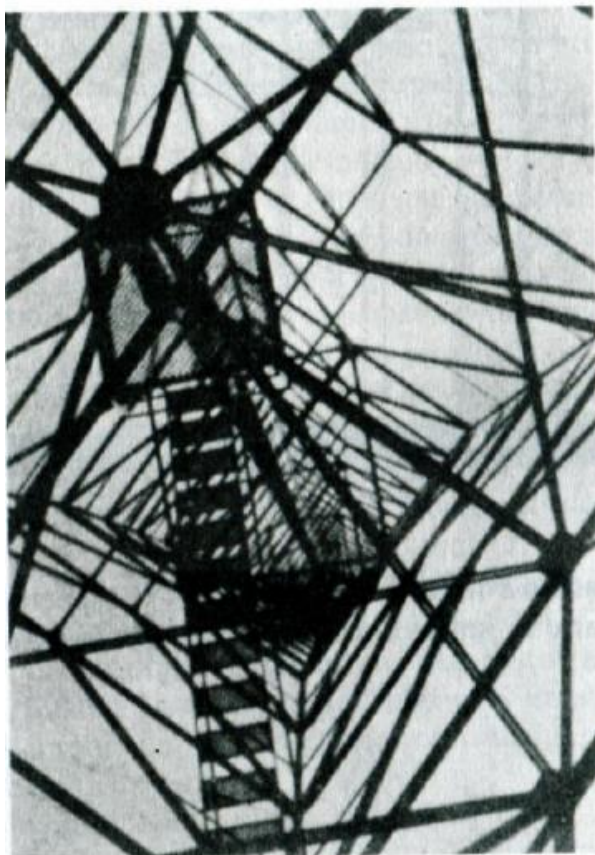


Figura 23: Figura retirada do livro "Ponto, linha e plano" de Kandinsky. Utiliza esta imagem como outras para exemplificar uma arquitetura baseada em linhas, onde a linha teria suplantado a superfície.

Kandinsky define a superfície material que suporta a obra como plano original, e sua forma mais objetiva seria o quadrado, que é formado de dois pares de linhas com a mesma intensidade de som, frio e quente equilibrados.

O objetivo de Kandinsky, como ele mesmo apresenta em seu livro, é o de demonstrar de forma analítica as tensões interiores que ocorrem no P.O. (termo utilizado por ele para abreviar “plano original”). Demonstra de forma clara, o que, segundo ele, não havia sido feito até então, a existência dessas tensões interiores. Informações que, para o pintor, podem constituir parte de um futuro tratado de composição.

A sonoridade do P.O. é evidente a partir dos prévios estudos sobre as linhas horizontais e verticais. Possuindo dois elementos de calma fria e dois de calma quente, formando o acorde de dois sons de calma que definem a “sonoridade serena e objetiva” do P.O.

O artista continua sua explicação com as características do P.O. e dos elementos inseridos nele:

O “cimo” 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” mais livre e a tensão pode expandir-se mais facilmente. A “ascensão” ou a “queda” ganham mais 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 fato, as formas maiores e mais pesadas (KANDINSKY, 1970, p. 115).

A relação da distância entre os limites do P.O. e as formas têm um papel importante para Kandinsky que apresenta casos para explicar sua teoria. No primeiro caso, é colocada uma linha livremente, e suas características conferem a obra uma



tensão maior na parte da direita superior, enquanto que a tensão da extremidade inferior é diminuída.

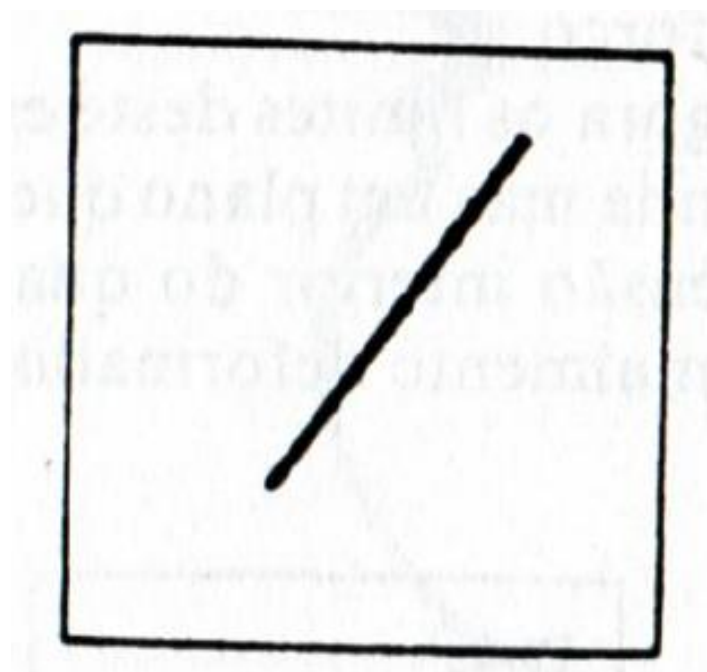


Figura 24: Figura apresentada por Kandinsky relacionada a fala do primeiro caso, onde a linha não toca nenhum dos limites do plano.

No segundo caso, o pintor coloca uma linha de mesmo comprimento, mas tocando o limite superior. Segundo ele, desta forma a tensão que antes era dirigida para cima, se volta para baixo e de forma mais intensa, exhibe “uma espécie de desespero mórbido” (KANDINSKY, 1970, p. 132). Kandinsky demonstra através destes dois casos que, quanto mais uma forma se distancia dos limites do P.O., menos tensão é ocasionada entre forma e limites. Para ele, formas que se aproximam dos limites “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’” (KANDINSKY, 1970, p. 133).

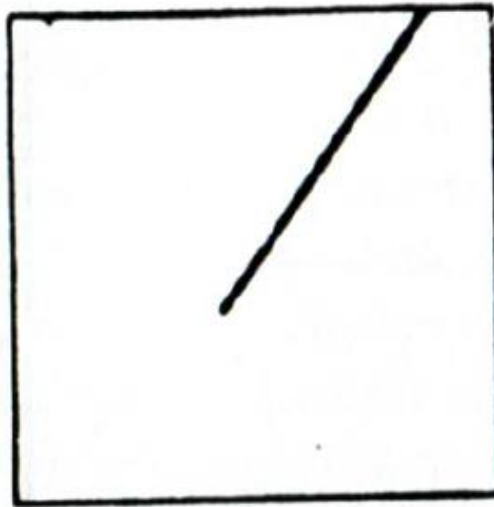


Figura 25: Figura que exemplifica a questão do segundo caso, onde a tensão agora se direciona para baixo e de forma mais intensa.

Ao final de seu capítulo sobre o plano, Kandinsky afirma que:

É particularmente significativo que estes conhecimentos obtidos não sirvam apenas para a realização material de um 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 (KANDINSKY, 1970, p. 140).

Em seu livro, Kandinsky conclui que somente a correspondência estética de dois domínios, o da arte e o da civilização, teriam como base o conteúdo espiritual e poderiam indicar a direção certa. Assim, as condições “materialistas” teriam um papel insignificante, seriam na verdade nada mais do que um meio para um fim.

Relacionando suas teorias voltadas para a arte e a espiritualidade interior, no final do livro, o autor afirma:

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 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 (KANDINSKY, 1970, p. 140).

Para o pintor, se o ponto de partida e a direção forem corretas, não se pode errar o alvo. E no caso deste livro, o alvo da pesquisa teórica de Kandinsky é:

1. Encontrar a vida<sup>17</sup>
2. tornar perceptível a sua pulsação, e
3. verificar a ordem de tudo o que se vive (KANDINSKY, 1970, p. 141).

Kandinsky, já mais maduro em sua pintura e durante suas aulas na Bauhaus, recebe diversas influências de outros artistas e, também, através de seus estudos, é ponto de influência e de partida entre outros artistas futuros. O pintor reconhece que recolhe informações de fenômenos isolados e que cabe a filosofia “tirar as conclusões o que é um trabalho de síntese que conduz às revelações interiores – até onde cada época o permitir” (KANDINSKY, 1970, p. 141).

## 2.4 Curso da Bauhaus

O livro “Curso da Bauhaus” é a terceira obra teórica de Kandinsky, com sua primeira edição em Paris no ano de 1975, publicada após a morte do pintor em 1944, com 78 anos. Quando tinha 55 anos, Kandinsky foi convidado a participar do corpo docente da Bauhaus em Weimar assumindo suas atividades em 1922 e posteriormente ensinou também em Dessau e Berlim.

O pintor ministrou o Curso Preliminar do primeiro semestre, o qual era composto por duas partes: “[...] uma introdução aos elementos formais abstratos e um curso de desenho analítico” (WICK, 1989, p. 268). Segundo ele, seu método de ensino se baseava na relação indissolúvel entre a análise e a síntese.

O trabalho de Kandinsky se encontra entre os trabalhos pioneiros voltados à interpretação racional dos fundamentos da criação (WICK, 1989). Em seu livro, Kandinsky colabora com essa abordagem racional quando expõe a noção de que o homem deve proceder de maneira rigorosa e analítica. Para ele, é importante que se comece do universal para então avançar para os mais ínfimos detalhes, como se fosse impossível haver uma construção rigorosa sem uma análise precisa. O artista defende que esta é uma qualidade indispensável para o homem “novo”. Ele deve buscar a união entre a análise, a síntese (para ele, um pensamento preciso) e a emoção liberada. Utiliza o termo “sensibilidade” em seus sentidos amplo e restrito.

---

<sup>17</sup> Outro ponto em que Kandinsky e Michel Henry se encontram. O filósofo se concentra na busca por isso que chamamos de vida, pelo “pathos” fundamental. É na arte, e, especificamente, a de Kandinsky, que Henry reconhece e busca pelo afeto e pela vida em si.

De acordo com Droste em “Bauhaus: 1919-1923” (2006), o curso de Kandinsky foi criticado, e, desta forma, o pintor respondia às críticas dando liberdade aos alunos para discutirem sobre as atividades dadas durante as oficinas.

Se encontrou novamente com Paul Klee na escola, e, com ele, compartilhou da concepção sobre a espiritualidade na arte. Ambos, tal como Itten, buscaram descobrir a “linguagem visual” em sua origem, por meio das formas, cores e da abstração.

Sua prática e sua pedagogia têm o caráter tanto de ciência como de fantasia. De uma parte, constituem uma análise de formas, cores e materiais orientados até uma *Kunstwissenschaft* (ciência da arte); por outra parte, são construções teóricas sobre as leis primordiais da forma visual que de modo presumível operam fora da história e da cultura (RIBEIRO, 2012, p. 19).

O livro “Curso da Bauhaus” é composto pelas anotações feitas durante as aulas do pintor na Bauhaus, não seguindo uma organização entre seus capítulos de forma metódica como os livros anteriores. Possui uma relação intrínseca com a obra anterior “Ponto, Linha e Plano”, já que ambos foram realizados durante o mesmo período de ensino de Kandinsky, e, desta forma, influenciados por suas aulas.

Logo no início de seu livro, no resumo de seu programa de ensino do curso preparatório, Kandinsky escreve que o ensino seria realizado por conferências seguidas de exercícios práticos. Posteriormente detalha que seriam exercícios de composição e análise em comum; ainda especifica que seriam exercícios de pensamento lógico como consequência da análise e da construção.

Isto pode ser observado por meio do exercício cuja anotação apresenta-se a seguir, retirada de suas anotações:

1/ Am + Az  
7 tiras horizontais 2x 4cm, de baixo para cima: P – Am-esc – Am-esc – Am-cl – B  
A mesma sequência com Az.  
Finalidade: compreender que o Az pode ser degradado até o B em cima e até o P em baixo. Compreender a impossibilidade de degradar o Am até o P (Kandinsky, 1996, p. 12)<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Abreviações do próprio autor. Am- Amarelo, Az- Azul, P-Preto, Am-esc – Amarelo Escuro, Am-cl – Amarelo claro, B- Branco.

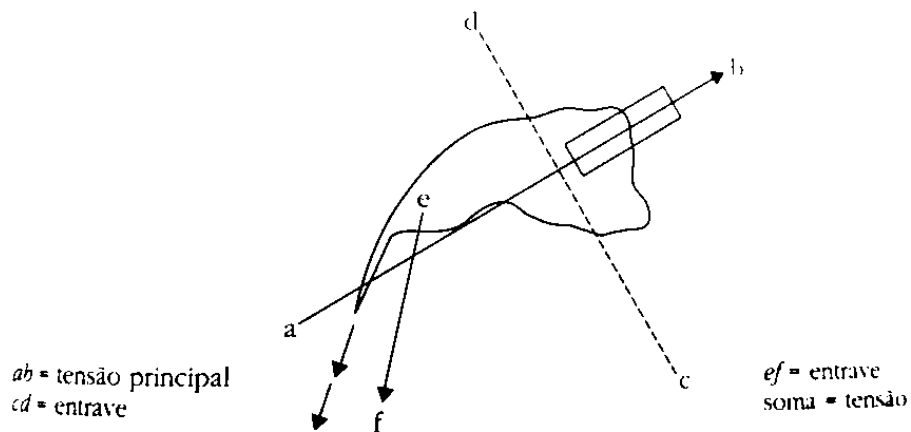


Figura 26: Figura do livro "Curso da Bauhaus" (KANDINSKY, 1996, p. 93). Kandinsky explicita as tensões colocadas numa forma livre.

O pintor abstracionista separa um período de suas aulas para abordar a questão da cor. Para Kandinsky (1996), a cor tem importante ação: ela seria percebida opticamente, e vivenciada de forma psíquica. Ele cita Goethe e as associações feitas entre Delacroix e Signac. Disserta sobre Goethe e como ele caracteriza as cores de forma poética dando desta forma novas características para as cores. Além de sua influência por Goethe, Kandinsky faz análises próprias, classificando as cores de forma química, física, e segundo suas tensões e energias.

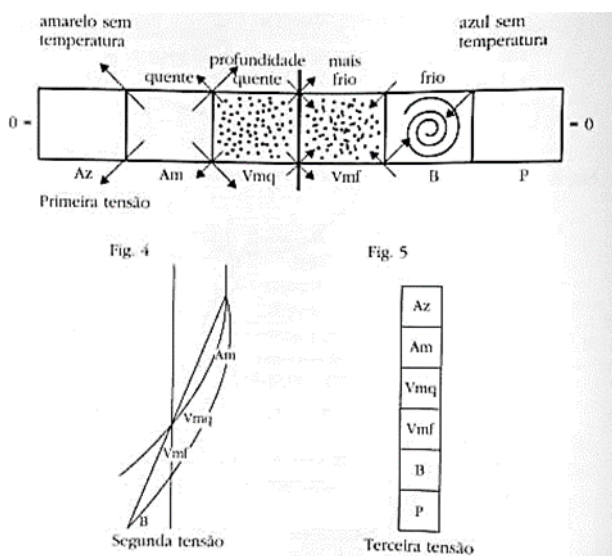


Figura 27: Figura 3 do livro de Kandinsky. Através dele ele explica sobre os limites das cores e o aparecimento das cores complementares.

Para além da cor, o abstracionista ainda insere informações em seu livro sobre tensões que ocorrem no Plano Original e questões sobre o meio rítmico nas tensões adquiridas na repetição da forma. Relembra situações expostas como a linha, as formas, entre outras, mencionadas nos seus livros anteriores como “Ponto, Linha e Plano” e “O Espiritual na Arte”.

Além dos exercícios dados em aula, Kandinsky também discorre sobre teoria da arte. Segundo ele, a arte tem duas características. A primeira é refletir sobre o presente: desta forma, o artista precisa conhecer sua época através da análise da arte de seu tempo. A segunda é construir um futuro: neste sentido, o artista deveria adivinhar o futuro além de sua época. O segundo tópico muito tem a ver com as teorias já apresentadas nos livros anteriores, por meio da qual uma arte que busca o espiritual é naturalmente atemporal desta forma alcançando o futuro.

Subdivide-se a origem da arte em quatro tópicos, que se iniciam com o efêmero. Esse seria o objetivo prático. O segundo consiste em tornar visível o invisível que para o pintor seria um objetivo religioso. O ensino é o terceiro tópico, onde a arte tem o objetivo pedagógico e Kandinsky exemplifica por meio da pintura rupestre. E, por fim, na decoração, ou seja, na disposição dos objetos no espaço em uma residência camponesa, por exemplo, afirmando esta arte como sendo a origem de uma arte pura com motivos camponeses, históricos ou temas religiosos.

Em suas anotações deste livro, Kandinsky dá panoramas e características sobre a Arte Abstrata. Afirma que esta não tem um tema específico, mas uma objetividade absoluta e que sua composição, de forma mais pura, é baseada na natureza, mas não em seu aspecto exterior, mas naquilo que ela manifesta interiormente. Para ele, isto remete ao início de uma nova teoria. Ao abordar a arte abstrata em suas aulas, aparece em suas anotações uma citação direta à Mondrian, que, por sua vez, afirma: “Como fenômeno direto do universal, a criação abstrata torna o individual inoperante” (MONDRIAN *apud* KANDINSKY, 1996, p. 35).

Kandinsky defende uma arte atemporal apresentada em “Ponto, Linha e Plano” no triângulo espiritual. Em suas anotações, apresenta a noção de que o que não é conhecido “hoje” será passado para a base “amanhã”, e que o que é certo “hoje” será errado “amanhã” por causa do movimento do triângulo. Afirma que, para que seja criada essa arte pura a fórmula não basta, a finalidade do seu trabalho é o conhecimento que por fim levará à composição.

O pintor ainda apresenta antagonismos naturais na arte, como no esquema da figura a seguir:

*Antagonismos atuais*

*A arte abstrata*

= não-figurativa.

a) espiritual

origem

finalidade

diversidade

b) mecânica

matemática

sem finalidade

simplismo

*A arte figurativa*

a) verismo

influência direta

simplismo

= purismo

= construtivismo

b) surrealismo

natureza e sonho

origem

finalidade

diversidade

= pintura abstrata

*Repercussões*

escultura

dança

arquitetura

música

cinema

artesanato

publicidade

rádio

música mecânica

Figura 28 - Esquema apresentado por Kandinsky apresentando as diferenças entre as artes, ele se concentra não em diferenças externas, e sim nos conceitos internos, espirituais de cada uma.

Em sua concepção de arte monumental, faz a seguinte síntese lógica: “arquitetura + escultura + pintura (aspectos dessa elaboração)” (KANDINSKY, 1996, p. 4). Diferente dos demais, neste livro ele amplia sua abordagem sobre arquitetura, expondo mais fartamente exemplos, fazendo anotações quanto a conferências, e, em diversos momentos, faz a relação entre arte e atributos arquitetônicos.

Por exemplo: ao se reportar à cor, Kandinsky exprime a sua influência na arquitetura, como sendo capaz de fazer com que o mesmo cômodo pareça diferente visto de pontos opostos do mesmo ambiente. As teorias sobre dimensão, forma e cor, que podem bastar para expressões artísticas mais complexas, são exemplificadas também na arquitetura das construções chinesas e góticas, no rococó e no barroco, decompondo as linhas arquitetônicas em pontos durante sua explicação.

Ao se reportar sobre o problema da forma, Kandinsky cita arquitetos como Le Corbusier e Loos. Por meio desses arquitetos e em diversas situações, o pintor se

reporta à arquitetura. Afirma que o conteúdo desta, na verdade, seria a vivência do interior através da matéria exterior. Apresenta questões atuais como a relação entre finalidade e forma, citando o arquiteto Loos quando afirma que a forma é desenvolvida de acordo com a utilidade.

Posteriormente, o pintor apresenta dois pressupostos correlativos a função e forma na arquitetura:

1. Primeiramente: conforto para o corpo e o trabalho = finalidade externa; mas ao mesmo tempo percepção da forma que:
  - a) exprime a finalidade,
  - b) vive e age por si mesma;o que demonstra que a forma não nos pode ser indiferente. O axioma parece ser: utilidade máxima = forma ideal.
2. Finalidade interna substituindo a finalidade externa. É a forma que importa:  $a + b = 1$  (Kandinsky, 1996, p. 165).

Em seguida, acrescenta:

No entanto: finalidade = conteúdo, meio = forma.

A construção, para lá do exterior, corresponde ao interior: destinação sagrada (templos, igreja, lojas maçônicas).

Outras destinações culturais (reuniões científicas etc., teatros, sala de concerto, cinema, assembleias) que exigem, para lá do utilitário-exterior, o estímulo do espírito.

Pergunta: a residência não deveria levar em conta essas necessidades [...]? Por que o arquiteto deixa de falar da forma? (Por que os americanos nunca falam da forma dos objetos industriais? Por que falam tanto da forma na arte?) De que maneira a arquitetura atual pode transformar a sociedade? (KANDINSKY, 1996, p. 165-167).

Em outro caso, Kandinsky insere fatos sobre a cor na arquitetura. Afirma que os arquitetos tendem a evitar a cor por esta aliviar ou aniquilar os materiais construtivos. Exemplifica esta situação com as casas dos professores da Bauhaus, numa das quais ele morou com Klee, onde as paredes eram brancas.

De acordo com suas anotações, após a décima aula, Kandinsky introduz o exercício com a relação entre pintores e arquitetos para que os alunos fizessem uma construção horizontal-vertical. Exemplifica uma arquitetura horizontal acentuada, com o edifício de escritórios produzido pelo arquiteto Mies van der Rohe.

Em seu livro, Kandinsky também analisa com os alunos as diferenças entre uma igreja gótica e uma fábrica moderna. Diferenças que englobam as “relações entre a altura e a base, plano, as massas, expressão e efeito, etc.. Policromia e pintura,



esculturas integradas” (KANDINSKY, 1996, p. 197). Admite que o edifício pode ser determinado por sua utilização.

Pergunta: Diferenças entre uma catedral gótica e uma fábrica moderna.

1. Catedral: tensão vertical; fábrica: tensão horizontal;
2. Catedral: acesso estreito; fábrica: grande portão (fácil de encontrar);
3. Catedral: interior escuro; fábrica: interior claro;
4. Catedral: arquitetura interna conduz ao altar;
5. Catedral: cantos, as alturas na penumbra; fábrica: tudo é límpido.
6. Catedral: edifício isolado num vasto adro; fábrica: integrada à cidade.

Explicação: a finalidade.

Catedral: tendência ao alto, distante, isolada da “vida cotidiana”, acesso difícil, porta pequena para excluir o “temporal”, o olhar tem de penetrar a escuridão (a luz solar esbatida pelos vitrais), um único caminho se impõe: em direção ao altar.

Logo: isolamento, tensão para o alto, interiorização, um mundo diferente (KANDINSKY, 1996, p. 197).

Ainda sobre a arquitetura, ao adentrar no tema da residência, especificamente “a vida”, Kandinsky cita a arquitetura de von Neumann, que, segundo ele, levaria em conta as questões biológicas e a economia. O pintor reitera sua posição contrária às construções padronizadas afirmando que as casas deveriam corresponder ao gosto e às necessidades de cada cliente. Neste momento, Kandinsky ainda escreve em seu livro sobre as respostas de seus alunos ao conteúdo apresentado em aula. Eles declaram ser a forma uma consequência lógica, portanto realizada “automaticamente”.

Em seu livro, em uma das várias abordagens voltadas a arquitetura que realiza em suas aulas, Kandinsky faz menção à Declaração da Associação dos Jovens Arquitetos de Moscou (OMA):

DECLARAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DOS JOVENS ARQUITETOS DE MOSCOU (OMA) (Revue “Cahiers d’art”, n°1, 1928)

Entre outras coisas (bases e função), a OMA preconiza que se leve em conta o “efeito emocional-estético” sentido pelo homem, mesmo nos cálculos do “valor utilitário” dos elementos.

A OMA declara ser a favor de uma construção que traga em si mesma sua estética.

A OMA se ergue contra a estética como fim em si, em detrimento da construção (...). Os detalhes devem ser subordinados à composição total... Eles dependem da finalidade precisa e da estrutura do prédio (...). Os problemas essenciais da arquitetura devem ser resolvidos por um trabalho coletivo. Ver “Cahiers d’art”, n°4 e 5, p/120, “Instituto Lênin” de I.L. Leonidov, 1927, Vkhutemas.

Duplo movimento para o alto. A esfera paira, ponto de contato mínimo (OMA *apud* KANDINSKY, 1996, p. 180).

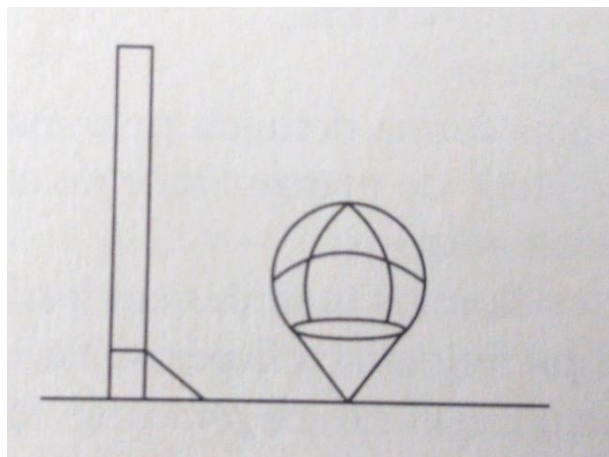


Figura 29: Figura utilizada por Kandinsky para exemplificar o que foi dito pela Associação de Arquitetos de Moscou, (1996, p. 180).

As abordagens de Kandinsky sobre a arquitetura no livro “Curso da Bauhaus” são diversas. Em seus livros anteriores, a arquitetura está subentendida em suas teorias, mas não de forma tão extensa e direta como fazia em suas aulas.

No final de seu livro, ainda dedica alguns parágrafos para se aprofundar na questão da arquitetura:

Na arquitetura, não sentimos as “proporções” (elas só podem ser sentidas em números ou por gráficos), mas, no caso mais simples, as tensões entre quatro paredes, o teto e o piso; no caso mais simples, as tensões entre quatro paredes, o teto e o piso; no entanto, essas tensões são invisíveis. Em seguida: as tensões dos cômodos entre si, sua relação com o vão da escada, as portas e as janelas... até o último prego. Assim, as construções têm seu ritmo, que condiciona sensações, percebidas como “agradáveis” e “funcionais”.

Do mesmo modo, o aspecto externo de uma construção nos parece “atraente” ou “repelente”. No curso dessas sessões, estudamos os problemas da composição no que se convencionou chamar de “plano”. Não aceitamos mais a definição do plano no sentido tradicional, porque uma linha num plano se encontra no espaço ilusório. Essa linha, além das tensões para o alto e o baixo, para a direita e a esquerda, também possui tensões à frente e em profundidade, logo ela paira.

Por isso, a passagem em direção ao espaço é menos complicada que outrora. As noções de “plano” e “espaço” são “desmaterializadas” (percepção do espaço segundo uma nova psicologia). Mas, do mesmo modo que, no início, tivemos de “isolar” os elementos desprezaremos, por enquanto, as tensões no espaço, assim como as cores. Do simples ao complicado (KANDINSKY, 1996, p. 207).

O livro se torna significativo em seu teor teórico e pedagógico, e carrega o conhecimento adquirido por Kandinsky até seus 55 anos, período no qual foi

convidado a lecionar na Bauhaus, já com sua experiência artística e estudos adquiridos. Em diversos momentos, ainda revela a reação, as reflexões e as respostas dos alunos que participavam de suas aulas.

O pintor questiona paradigmas ainda estudados e pontos cruciais na arquitetura como: “De que maneira a arquitetura atual pode transformar a sociedade?”. (KANDINSKY, 1996, p. 167) Responde algumas das questões propostas em seus livros anteriores, e afirma que, através da arte, principalmente por meio do abstracionismo, é possível afetar o ser e o meio em que este se encontra.

### 3. MICHEL HENRY

O filósofo Michel Henry escreve sobre as teorias de Kandinsky com um olhar fenomênico; relaciona os conhecimentos empregados em suas aulas, obras de arte e livros à sua filosofia. No livro “Ver o Invisível”, o filósofo vê que, através do artista, a arte toma novo rumo, e, por meio dele, criam-se novas possibilidades que vão além da técnica. Assim, a arte poderia alcançar novos patamares afetando o ser de forma invisível, ou, como diria Kandinsky, interior.

Henry critica, como Kandinsky, uma sociedade que se tornou materialista, limitada em sua percepção artística pela representação, e que, por causa dela, perde a sensibilidade que poderia ser desenvolvida para com as tensões apresentadas pelas obras de arte.

Ele tem influências artísticas desde sua infância, mas é através da filosofia, especificamente pela fenomenologia, que se aprofunda no estudo da arte. Apresenta uma nova visão de Kandinsky e dos diferentes meios artísticos envolvidos no seu pensamento, possibilitando uma nova abordagem não somente da pintura como em diversas artes, principalmente na arquitetura.

#### 3.1. Relação entre Michel Henry e a Arte

##### 3.1.1. Breve biografia do filósofo

Michel Henry nasceu no dia 10 de janeiro de 1922 na Indochina Francesa, hoje conhecida como Vietnã. Foi o segundo filho de sua mãe, uma pianista que renunciara sua carreira para se dedicar à educação de seus filhos, e de seu pai, um comandante naval que faleceu em um acidente de carro quando Henry tinha apenas dez anos.

Com sete anos de idade, se muda para a França. Henry mantém na memória influências de sua vida no Oriente, cultiva o amor pelas civilizações asiáticas e a arte, como os monumentos e as estátuas (WONDRACEK, 2010). Na França, a família passa a morar com amigos e depois com seu avô Emile Ratez, maestro e diretor de um conservatório de música.

Henry termina seus estudos secundários no Liceu Henry IV em Paris, descobre sua paixão pela filosofia e se dedica integralmente para torná-la sua profissão. Estuda com Jean Hyppolite, Jean Wahl, Paul Ricoeur, Ferdinand Alquié e Henri Gouhier. Em sua monografia na Faculdade de Filosofia, escreve sobre a felicidade em Espinosa. O diretor Jean Grenier tem intenção de publicá-la, mas a censura nazista acaba por impossibilitar a publicação por anos (WONDRACEK, 2010).

Henry viaja com seu irmão para a Inglaterra no mês de junho de 1943, ingressa na Resistência, e participa de um grupo formado por intelectuais. Reside na região de Lyon, onde as suas experiências o marcam profundamente, situação que o influencia na construção de seu pensamento (WONDRACEK, 2010).

Outro momento que teve grande influência no desenvolvimento de seu pensamento foi a guerra, que o impediu de seguir sua carreira na filosofia. Ele, então, aproveitou esse momento como forma de reflexão pessoal enquanto ministrava aulas. Henry tem contato com a obra de Heidegger, "*Sein und zeit*", e, mais tarde, tem a possibilidade de visitar o filósofo em sua cabana localizada na Floresta Negra. Nesta ocasião, mesmo que fascinado, demonstra certo afastamento para com a ênfase fenomenológica voltada à exterioridade.

No ano de 1958, se casa com Anne Henry, e, após dois anos, se torna professor, lecionando desde 1960 a 1970 na Universidade de Paul Valéry em Montpellier. Lá, ocupou a função de professor titular na Cadeira de Filosofia. Mais tarde, se torna professor convidado em diversos locais, como na École Normale Supérieure, Sorbonne, Universidade Católica de Louvain, Universidade de Washington e Universidade de Tóquio. Foi criador do pensamento filosófico original denominado fenomenologia da vida ou fenomenologia material. A filosofia de Henry se debruça na subjetividade, ou seja, a vida real de pessoas vivas, rejeitando a ignorância da vida como todos a experienciamos, é este o assunto que permeia toda a sua obra, apesar de possuir temas variados (HENRY, 2005).

### 3.1.2. Relação de sua filosofia com a Arte

A filosofia estabelecida por Henry se caracteriza por ser radical e material, além de explorar a vivência subjetiva. Radical é o esforço de se chegar a raiz do que aparece, precisamente dos fenômenos. É a raiz do que está enterrado, daquilo que

não aparece daquilo que se mantém na vida. Ir a raiz significa escavar os fenômenos ir à fonte da manifestação (HENRY, 2013). O aspecto material é em relação à construção, aquilo que é impossível erigir um edifício, como aquele ingrediente necessário que se constitui a essência do material de uma casa. É o que dá forma a cada parte do edifício, cada parede. Henry pretende desvelar a matéria que se compõe o aparecer, a substância inserida na manifestação, que sustém todo o aparecer, todo o fundamento e sua essência. O objetivo de Henry é desvelar a raiz material do que aparece por trás da aparência, aquilo que constitui o verdadeiro ser dos fenômenos. Para Henry, a vida é a essência, a matéria primordial de toda “manifestação originária” (MAURI, 2016, p. 11).

Além das influências que teve durante sua infância, Henry se depara com a arte por meio dos seus estudos filosóficos, os quais tiveram similaridades com as teorias que, posteriormente, encontra no abstracionismo de Kandinsky. Seu orientador na faculdade de filosofia indica Espinoza como estudo para o seu trabalho final. É neste período que Henry se depara e se aproxima de forma mais profunda na teoria dos afetos de Espinoza, encontrada principalmente no livro “A Ética” de Espinoza.

É através do corpo, o eu subjetivo, que eu compreendo o outro na ação doadora de sentido. Em “Recuperar o humanismo”, Henry disserta sobre o humano que perdeu a afecção primordial da vida, e restaura a dimensão constitutiva de si em construções transcendentais distantes desta doação afetiva em si de si” (MARTINS, 2005, p. 13). Entre outros vários filósofos que colaboraram com a formação do arcabouço teórico de Henry, encontra – se ,Espinoza, resultado de sua primeira publicação, e que contribui de forma significativa para a compreensão de Henry no que diz respeito aos afetos, principalmente na “Ética” (SPINOZA, 2013) pois relaciona a natureza dos afetos, sua força, os encontros e os gêneros de conhecimento. Henry faz uma análise desses quesitos na sua primeira obra, denominada “Le Bonheur de Spinoza”. Ao analisar a obra se percebe alguns conceitos convergentes entre Henry e Espinoza (MARQUES, 2011).

“A teoria dos afetos na “Ética” retrata que o “affectus” é usado filosoficamente em sua maior extensão e generalidade, porquanto designa todo estado, condição ou qualidade que consiste em sofrer uma ação sendo influenciado ou modificado por ela” (ABBAGNANO, 1998). Implica, portanto, em uma ação sofrida. O termo “afeto” exprime a transição de um estado a outro, alegria (afetos ativos, alta potência) ou

tristeza (afetos passivos, baixa potência). Essa alteração perpassa no corpo afetante e no corpo afetado em um processo contínuo da existência. Para ocorrer o afeto, são necessários os encontros inevitáveis na vida com seres animados e inanimados, e, através desses encontros, há a constituição das alegrias e tristezas, alta ou baixa potência. Portanto, o ser humano é o resultado dos afetos nos encontros do processo de existência na vida, aspecto essencial para explicar e não justificar o ser humano.

Ao interpretar o afeto como uma marca, viver é estar e ser constantemente afetado pelo seu meio e pelo outro. Na fenomenologia da vida, Henry propõe que, através do encontro, se possa marcar o outro de forma que se possa produzir no outro o afeto que o outro precisa, entender a vida como um processo de existência que é repleto de encontros que possibilitam o alcance da felicidade no eu e no próximo.

A “fenomenologia da vida” sugere que a vida é tão-só aquilo que a experiência em si mesma, de modo que esta experiência é uma prova de si e não de outra coisa, uma auto revelação. A vida é uma afetividade originária e pura, a qual chamamos transcendental pois é ela, com efeito, que torna possível o experimentar-se a si mesma. É nesta afetividade e como afetividade que se cumpre a auto revelação da vida.

A fenomenologia da vida mostra que a doação afetiva não é um simples efeito da Vida em nós: no poder em que somos investidos na experiência como este si efetivo que sou, um si que é por isso pessoa e enquanto tal tornando-se ele mesmo possibilidade efetiva de ação. O afeto não pode ser visto como efeito de uma causa, pois ele é a matéria fenomenológica da Vida a qual é investida no corpo vivo, no qual sou possível e por isso não me posso libertar dele. O sofrimento não é um afeto causado por um acontecimento estranho ao si, mas revela este modo originário de eu ser nesta situação concreta em que me encontro (HENRY, 2009).

Espinoza desenvolve em seu livro, o qual afetou de forma decisiva a vida de Michel Henry, questões voltadas à representação. Ele rejeita o dualismo cartesiano, a separação abissal entre a mente e o corpo. Para ele, a relação entre os dois é, na verdade, uma unidade. A partir dessa unidade é que se tornam possíveis os encontros, e, assim, os afetos.

A partir disto, Espinoza empenha-se na questão do que se pode fazer diante destes afetos, pois o ser é constituído pelos seus encontros no processo de existência. Espinoza, como Kandinsky, utiliza o triângulo como forma de análise de sua teoria, o

processo de compreensão dos afetos. Para Espinoza existem três gêneros de conhecimento, e, mais tarde, Henry utiliza destas teorias para falar da não representatividade no abstracionismo; ou, de forma mais profunda, a não representatividade na vida, pois a representatividade está no segundo plano da teoria de Henry e enfatiza prioritariamente a questão da afetividade.

Em Espinoza, o primeiro gênero de conhecimento é o representacional, ou a imaginação. Quando se está na camada do representacional são empregadas formas que podem e são utilizadas para a manipulação do ser por meio da representação. É um nível em que se trabalha a representação do exterior para o interior do indivíduo, seria a utilização de formas que podem alterar e manipular o outro para que este sinta e faça determinadas ações. Fala de forma ampla, não necessariamente relacionada à arte. Mais tarde, no entanto, Henry faz uma relação entre ambas – arte e filosofia – , inclusive diante da arquitetura. Um exemplo, no caso da representação, se situa quando a maioria dos sentientes vivenciam suas próprias experiências sem ter domínio das imagens constituídas, e, por isso, se torna algo passível de manipulação. As ações se tornam impulsivas diante do meio social, sem reflexão diante da possibilidade da vida, se tornam aquilo que o sistema determina no avalanche de intenções; algo determinado pela representação ou pela constituição da imaginação.

O segundo gênero se caracteriza pelo racional, onde o eu racionaliza as diversas situações da vida, porém, ainda afeta e se submete diante do existir de uma baixa ou alta potência do existir. Mesmo assim, se encontra em uma circunstância em que reflete o afeto que se espera pela manipulação; ainda sente os efeitos do afeto do encontro.

Isto se altera no terceiro gênero, chamado de beatitude ou felicidade, em que não somente se racionaliza sobre o afeto, tendo consciência deste. Nele, o eu não se torna mera vítima da situação, sabe da situação, reconhece as circunstâncias e não se envolve negativamente com ela, devolvendo assim para o outro o afeto que o outro precisa e o afeto que o eu precisa exteriorizar.

Em “Ver o Invisível”, Henry defende que não se deve pensar na arte e produzi-la como uma *mimesis*, pois, na verdade, a obra não deve ter a função de representação. Para Henry, Kandinsky celebra e expõe a vida em suas formas e cores. Quanto à relação entre as teorias de ambos, Heleno afirma que:



O que nos parece extraordinário neste apontamento estético é a sua consonância com as teses de Michel Henry. A ênfase dada à sensibilidade; a ideia de que a arte deve ser entendida a partir da noção de força (de intensidade) e a forma como o «exterior» se deve tornar «interior», são considerações que podemos encontrar nas reflexões de Michel Henry. E não deixam de ser esclarecedoras as últimas palavras que o filósofo escreveu sobre Kandinsky, e que teremos oportunidade de comentar, quando fala das “forças que dormitam em nós e esperam há milênios”; das “forças que explodem na violência e resplandecência das cores”; das “forças do cosmos”, enfim, tudo aquilo que permite compreender - como diz a última frase do livro - que a “arte é a ressurreição da vida eterna” (HELENO, 2016, p. 95).

Michel Henry discursa sobre a noção de subordinação da ontologia à fenomenologia: “o ser é prioritariamente um aparecer” (HELENO, 2016, p. 97). A fenomenologia reside no aparecer puro, no modo de aparecer, e não necessariamente no aparecer e representar. A arte retém então a incumbência fenomenológica de revelar esse aparecer do ente, da vida.

### 3.2. Contextualização entre a fenomenologia, a arte e a obra “Ver o Invisível”

#### 3.2.1. Conceito de Fenomenologia

A fenomenologia, em sua complexidade, surge como filosofia e método com Edmund Husserl (1859 – 1958), considerado como o pai da fenomenologia. Com obras tais como: “Investigações lógicas”, “A filosofia como ciência rigorosa”, “Ideias para uma fenomenologia pura e uma filosofia fenomenológica” e “Meditações cartesianas” (ARANHA E MARTINS, 2009), Husserl influencia diversos filósofos, como Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Michel Henry, entre outros.

Segundo Aranha e Martins:

A fenomenologia critica o empirismo em sua concepção positivista do século XIX e procura resolver a contradição entre corpo-mente e sujeito-objeto que se arrastava desde Descartes. Nesse sentido, Husserl entende por fenomenologia o processo pelo qual examina o fluxo da consciência, ao mesmo tempo que é capaz de representar um objeto fora de si. Se examinarmos o conceito de fenômeno, que em grego significa ‘o que aparece’, compreenderemos melhor como a fenomenologia aborda os

objetos do conhecimento como aparecem, como se apresentam à consciência.

A fenomenologia critica a filosofia tradicional por desenvolver uma metafísica cuja noção de ser é vazia e abstrata, voltada para a explicação. Ao contrário, a fenomenologia visa à descrição da realidade e coloca como ponto de partida de sua reflexão o próprio ser humano. No esforço de encontrar o que é dado na experiência, descreve 'o que se passa' efetivamente do ponto de vista daquele que vive determinada situação concreta" (Aranha e Arruda, 2009).

A tese de Michel Henry parte da fenomenologia, na "essência da manifestação", algo denominado de "subjetividade". Segundo o filósofo, há que se repensar a tradição da fenomenologia. De acordo com Henry (2011), o "aparecer" para Husserl – a intencionalidade e a estrutura da consciência – é o dizer no âmbito da manifestação dos fenômenos. Para Heidegger, a essência aparece na temporalidade originária, do qual constitui o sentido de ser e dizer, é o sentido da fonte dos entes; o fundamento ontológico originário está na temporalidade.

Henry afirma que "A fenomenologia é a ciência da essência dos fenômenos, isto é, da sua fenomenalidade pura. Por outras palavras, a fenomenologia não considera as coisas, mas a maneira como elas se nos dão, o seu modo de doação" (2009, p. 2).

O objeto da fenomenologia não é, portanto, em última análise, a maneira como as coisas se nos dão, mas a maneira como se dá a própria doação, a maneira como se manifesta a manifestação pura, a maneira como se revela a revelação. Para Michel Henry, o método científico remove subjetividade humana e situa o foco na exterioridade subjetiva, essa sendo cega, estéril e desintegradora da cultura.

Em "Amor de olhos fechados" (Henry, 2015), Henry expõe uma cidade que após seu apogeu experiencia uma agressão a si própria. No enalço deste ataque incorpora a ideologia cientificista, tendo este impacto devido à possibilidade contemporânea do sujeito evadir-se de si mesmo. A arquitetura incorpora a crítica a este academicismo e se torna corpo vivente da transformação ocorrida pela barbárie.

De acordo com Wondracek (2010, p. 40), "o amor de olhos fechados e depois La barbarie é uma crítica social que aponta para a decadência cultural que advém do esquecimento da vida. Pois se a cultura surge do incremento da vida, a decadência só pode vir quando esta é esquecida".

No romance filosófico, as pessoas destroem monumentos e símbolos estéticos por já não se sentirem vivas. Sendo a vida a responsável pela construção de tais obras, logo, a destruição desta cidade corresponde a aniquilação da própria vida.

### 3.2.2. Fenomenologia na Arquitetura

A fenomenologia, como dizia Edmund Husserl, é o estudo das essências, significa aquilo que se mostra. É através dessa linha filosófica que se torna possível fazer uma ponte entre a filosofia e a arquitetura. Dentre os filósofos dessa linha fenomenológica se destacam Martin Heidegger e Michel Henry, cujos escritos se relacionam com a arquitetura.

Heidegger produziu alguns de seus mais importantes escritos numa cabana que comprou em 1922 no sul da Alemanha. Neste lugar desenvolveu o estudo sobre a relação entre o homem e o espaço, este vínculo se fez presente em seus escritos, de forma que este vínculo entre homem e espaço se torna tão intenso a ponto de refletir na sua forma de pensar. De acordo com Choay (2015), as páginas de “Construir, Habitar e Pensar” elucidam o habitar.

O espaço, através de um olhar fenomênico, na linha de Michel Henry, possui ainda uma gama de possibilidades inexploradas na arquitetura. O estudo da fenomenologia henryana sugere a reflexão dos dias atuais, estabelecendo a prioridade da vida, para isto se utiliza o abstracionismo, como uma possível busca do elo perdido do humano, inclusive diante da possibilidade de uma arquitetura direcionada para a vida.

O ensaio de Heidegger segundo Choay pode ser entendido como uma crítica às teorias de uma arquitetura progressista. Rejeita a ideia da casa como máquina e instrumento de morar, abstrai a abordagem artificial da história e da linguagem da era industrial, onde o habitar é reduzido a um vínculo de utilização.

A ideia do morar no campo é contraposta com o pensar e habitar na cidade, exemplificada na seguinte afirmação de Fuão:

É justamente isso que Heidegger vai nos dizer de uma forma implícita que o pensar do campo, no campo é distinto do pensar na cidade, da cidade. No campo, as estrelas na escuridão da noite iluminam nosso sentido de pertencimento e orientação na imensidão do firmamento, nos situam, nos centram revelando nossa dimensão e o sentido de habitar no mundo; na cidade: o contrário, a claridade das luzes artificiais nos ofuscam o olhar ascendente fazendo-nos esquecer nossa posição no mundo, em outras palavras nos desterrando (FUÃO, 2015, p. 3).

Não há um modo único de morar. Diferentes culturas constroem relações variadas com a natureza e com o mundo através de seu modo de morar. Contudo,

uma vez submetidos às regras da linguagem, do morar, de técnicas construtivas, à tecnologia e ao enquadramento da visão, resta-se pouco além da definição do eu como um ser domesticado ou civilizado. A natureza é logo enquadrada, domesticada e simplificada numa panorâmica de uma paisagem ou fotografia (FUÃO, 2015, p. 9).

O habitar não é constituído somente pela construção de casas nem pela construção de cidades. Fuão ainda acrescenta que esta é a ilusão da civilização, da casa, arquitetura e urbanismo. Ilusão enraizada quando o ser se afasta da natureza e do quaternário de Heidegger. O modo de construir as cidades constitui o ser, constitui o pensar deste. Desta forma ao se desconstruir o habitar, a linguagem, o pensar e a morada se desconstrói, por conseguinte, o próprio ser e seu modo de viver (FUÃO, 2015, p. 15).

Buscamos concentrar o pensamento na essência do habitar. O passo seguinte, nesse sentido, seria perguntar: o que acontece com o habitar nesse nosso tempo que tanto dá a pensar? Fala-se por toda parte e com razão de crise habitacional E não apenas se fala, mas se põe a mão na massa. Tenta-se suplantar a crise através da criação de conjuntos habitacionais, incentivando-se a construção habitacional mediante um planejamento de toda a questão habitacional. Por mais difícil e angustiante, por mais avassaladora e ameaçadora que seja a falta de habitação, a crise propriamente dita do habitar não se encontra, primordialmente, na falta de habitações. A crise propriamente dita de habitação é, além disso, mais antiga do que as guerras mundiais e as destruições, mais antiga também do que o crescimento populacional na terra e a situação do trabalhador industrial. A crise propriamente dita do habitar consiste em que os mortais precisam sempre de novo buscar a essência do habitar, consiste em que os mortais devem primeiro aprender a habitar” (HEIDEGGER, 1951, p. 10).

Ainda na linha da fenomenologia, com um tema também original e fecundo, está a abordagem feita por Michel Henry (1922 – 2002), na constituição de uma fenomenologia original. Na obra “Ver o Invisível”, Henry declara a importância de se compreender a obra de Kandinsky para visualizar a possibilidade de análise da pintura e conseqüentemente a própria arte. Sua reflexão se inicia a partir da distinção entre exterior e interior na obra de Kandinsky. A perspectiva delimita a pintura tradicional da abstrata, de forma que o interior e exterior são diferentes modos de cada um se mostrar.

Michel Henry e Martin Heidegger contribuem para o desenvolvimento de um pensamento crítico para a construção e para a reflexão da arquitetura e urbanismo. É possível ainda notar a semelhança na crítica a uma forma de projetar que rejeita o

pensamento na vida da forma que a experienciamos, uma arquitetura que segue um pensamento materialista e utilitário.

Contudo, suas linhas de pensamento se distanciam quando se lida com o foco de suas indagações. A obra mais célebre de Heidegger, “Ser e tempo”, é escrita na cabana da floresta negra onde habitou. Observa-se a influência de seu livro no discurso de Darmstad, em “Construir, Habitar e Pensar”. Volta-se para a linguagem e para o meio; o quaternário de Heidegger torna visível a passagem do tempo, o ser no seu meio e em seu tempo.

Henry afirma logo nas páginas iniciais de “Ver o Invisível” que considera que Platão, Aristóteles, Kant, Schelling, Hegel, Shopenhauer e até Heidegger, os quais contribuíram com reflexões estéticas que conduziram a compreensão da arte de diversas gerações, “não perceberam nada de pintura” (2012, p. 11). Henry faz a relação do eu com as afecções da vida, que, no corpo, na arte, no abstracionismo, na arquitetura, se efetivam e intimamente constituem o ser fenomênico. E, nesse caso todas as afecções do corpo são experiências transcendentais.

A possibilidade da valorização do encontro com o outro, a compreensão do olhar que busca o próximo no processo da visualização do outro, está a relação da vida, em seu fluxo permanente, na caracterização do humano. Afinal a constituição da humanidade permanece no denominador comum na compreensão da essência da vida. A potência e o ato em relação à arte se fazem a partir da percepção da vida na preponderância da observação daquilo que é comum na humanidade, na afetividade e na arquitetura.

Heidegger e Henry buscam através da fenomenologia um novo olhar para a arte e conseqüentemente uma possível relação com a arquitetura, como no habitar de Heidegger e no contexto do ser na vida para Henry. As reflexões expostas por Heidegger contribuíram para o levantar de novas questões referentes ao construir e ao habitar do ser.

Em Henry, a arquitetura é levada a um outro patamar. Segundo ele, o ser é constituído pelos afetos que teve ao longo da vida. A abordagem feita na arquitetura em “Ver o Invisível”, através de Kandinsky na arte, seria a possibilidade de analisar a relação dos afetos na constituição da identidade do ser e, portanto, na arquitetura que promove uma relação intrínseca entre o ser e sua habitação.

### 3.2.3. Ver o Invisível

Em sua biografia, encontramos o relato de Kandinsky afirmando que acreditava que, no futuro, a filosofia iria estudar algo além das coisas, em direção ao estudo o Espírito. Desta forma proporcionaria ao homem viver e sentir esse espírito. Em “Ver o invisível”, sua afirmação é concretizada.

No início de seu livro, Henry afirma que: “O que os maiores espíritos pediram, afinal, à arte foi um conhecimento, verdadeiro, ‘metafísico’, suscetível de ultrapassar a aparência exterior dos fenômenos para nos revelar sua essência íntima” (HENRY, 2012b, p. 12). Faz referência a Kandinsky quando menciona “os maiores espíritos”, o filósofo olha para Kandinsky como um expoente em sua época, como alguém que ultrapassou barreiras e inovou com suas obras e teorias.

Henry faz a distinção entre interior e exterior, como Kandinsky, e chega a citar a obra “Ponto, Linha e Plano”. O invisível, para Henry, é exatamente esse interior ao que Kandinsky se refere. Henry, a partir de Kandinsky, afirma que todo fenômeno pode ser vivenciado de duas maneiras, exteriormente e interiormente.

[...] experimentamos constantemente com um fenômeno que justamente nunca nos abandona: nosso corpo. Pois de um lado, vivo interiormente esse corpo, coincidindo com ele e com o exercício de cada um de seus poderes: eu vejo, cheiro, movo mãos e olhos, tenho fome, frio, de tal modo que eu sou esse ver, esse ouvir, esse cheirar, esse movimento, essa fome, que eu me precipito inteiro em sua pura subjetividade, a ponto de não poder me diferenciar deles – fome, sofrimento, etc. – em nada. De outro lado, e ao mesmo tempo, eu vivo exteriormente esse mesmo corpo por ser capaz de vê-lo, tocá-lo, representa-lo a mim mesmo como objeto, realidade exterior próxima aos outros objetos (HENRY, 2012b, p.14).

O exterior que Henry se refere não é meramente algo figurativo ou um objeto, designa, na verdade, “a maneira pela qual esse algo se manifesta em nós” (2012, p. 14). Ou seja: não constitui apenas ao conteúdo do fenômeno; é, mais precisamente, a maneira pela qual esse conteúdo é revelado.

Para o filósofo, o conceito de fenômeno muda de forma drástica quando este deixa de se submeter ao visível, ele enfim se relaciona a existência, à vida. Enquanto a arte – no caso, a pintura – não deixar de se subordinar ao exterior, ela se mantém como réplica, uma imitação. Sendo inferior ao modelo, a pintura se torna apenas vaidade, decorre da ideia platônica de arte como mimese, relacionando-se

diretamente com o conceito grego de “fenômeno”: “O que se mostra sob a luz, desde já assim apresentado; o artista só recopia” (HENRY, 2012b, p. 17).

No mesmo capítulo, Henry chega à seguinte questão:

Como então se revela o Interior, se nem se assemelha a um mundo? Como a vida. A vida é sentida e experienciada imediatamente, coincidindo consigo em cada ponto de seu ser, totalmente imersa em si e, esgotando-se nesse sentimento de si, ela se cumpre como *páthos*. A ‘maneira’ pela qual o interior revela-se a si mesmo, a vida se vive a si mesma, a impressão se impressiona imediatamente a si mesma, o sentimento se afeta a si mesmo – precedendo todo olhar e independentemente dele -, é a Afetividade. Assim, defrontamo-nos com a primeira formulação da grande equação kandinskyana que sustentará tanto sua obra quanto sua pesquisa teórica:  
*Interior = interioridade = vida = invisível = páthos* (HENRY, 2012b, p. 15).

Mais adiante, Henry complementa:

Uma observação terminológica confirma essa visão. Kandinsky chama abstrato o conteúdo que a pintura deve expressar, ou seja essa vida invisível que somos. De modo que a equação kandinskyana aludida se escreve realmente assim:  
*Interior = interioridade = invisível – vida – páthos – abstrato* (HENRY, 2012, p.20)<sup>19</sup>

Henry afirma que, na abstração de Kandinsky, o conteúdo da obra é a vida invisível, é uma essência que fornece à pintura o conteúdo e impõe ao artista sua obra de expressá-lo. O abstrato é visto como forma de alcançar a própria vida, já que, para Henry, “[...] o caminho que conduz a vida é ela própria: ela é ao mesmo tempo a meta e o caminho” (2012, p. 26). Sendo o ponto de partida da arte ela própria, é meta do artista e da própria produção artística transmitir esse modo mais intenso de vida. Desta forma, o conhecimento artístico é desenvolvido “inteiramente na vida”.

---

<sup>19</sup> Pathos - Heidegger indica que “pathos remonta a páskhein, sofrer, agüentar, suportar, tolerar, deixar-se levar por, deixar-se convocar por”. Na interpretação do filósofo alemão, um dos riscos da adulteração do sentido originário que estamos a mostrar é a sua psicologização, no sentido de criar uma representação psicológica. Na verdade, o pathos estaria antes ligado a uma dis-posição (Stimmung) que antecede o conhecer e o querer. “O espanto é, enquanto pathos, a arché da filosofia. Devemos compreender, em seu pleno sentido, a palavra grega arché. Designa aquilo de onde algo surge. Mas este “de onde” não é deixado para trás no surgir; antes a arché torna-se aquilo que é expresso pelo verbo archein, o que impera. O pathos do espanto não está simplesmente no começo da filosofia, como, por exemplo, o lavar as mãos precede a operação do cirurgião. O espanto carrega a filosofia e impera em seu interior” (HEIDEGGER, 2006, p.29). Para Nietzsche, o sentimento de distinção - o pathos da distância - é o afeto fundamental da potência., vontade de potência. “A potência afirma sua diferença; a diferença ocorre como potência, como a força do Ser. O pensamento de Nietzsche assume a forma de uma compreensão, de um movimento que, sob a aparência, vai em direção ao seu fundo” (LINGIS,2003, p.16)

O filósofo concorda e reitera a afirmação de Kandinsky, ao falar que, de forma abstrata, a obra é preexistente à sua materialização, e é por meio dessa materialização que ela se torna acessível para os sentidos. Portanto, alega a anterioridade do interior, do invisível, numa área dominada pelo visível, dos sentidos. Para o filósofo, é esta alegação que dá à abstração de Kandinsky o seu significado específico. Para Henry, a arte não somente prova a existência do invisível, como também e principalmente ativa esta realidade “essencial de nosso ser”, o exercício e o desenvolvimento são realizados no ser.

Ao continuar sua análise quanto ao livro “Do espiritual na arte” e da atividade criativa de Kandinsky, Henry declara que:

Toda a atividade criativa de Kandinsky – em Munique nos anos em torno da descoberta da abstração, em 1910, em Moscou (1915 – 1921), na Bauhaus (1922 – 1933), em Paris enfim, até sua morte em 1944 – visa a promover e a ilustrar a verdade essencial de *Do espiritual na Arte*. Essa verdade é, portanto, que a realidade verdadeira é em si invisível; que somos, em nossa subjetividade radical, essa realidade que constitui, por um lado, o conteúdo único da arte, esse conteúdo abstrato que ela tem por missão expressar (HENRY, 2012b, p. 32)

Em seu livro, Henry chega a analisar e cruzar informações entre os diversos livros de Kandinsky, desde sua biografia até o período em que o pintor ministrou na Bauhaus. Ele aborda questões específicas como o ponto, a linha e o plano característicos da obra teórica de Kandinsky, com o fim de esclarecer e ampliar a visão do artista diante do abstracionismo, que indica, portanto, um relacionamento entre a obra de arte e a experiência desta com a própria vida. Possibilita, neste contexto, uma mudança, não somente na forma de produzir e observar a arte, mas como meio também de alterar a realidade social materialista imposta em sua época.

#### 3.2.4. A essência da arte

Precedente à expressão artística é a vida, não limitada e inferiorizada pelo uso da figuração ou representação. Henry expõe a questão de que a arte não seria supérflua ou inútil tal como uma arte pautada pelo exterior, supérflua por não se tratar da vida em si. Desconstrói a afirmação anterior ao defender que uma arte abstrata não é mimese da vida. Se fosse, deixaria a vida fora dela, como algo opaco e indiferente. Pelo contrário: a arte não deve ignorar o invisível, a essência interior da vida.



Uma obra não se sujeitaria somente em retratar uma situação, caso fosse assim, em uma pintura figurativa, seu sujeito não integra a experiência estética e não participa da sua constituição. Defende que só há arte quando a vida, não é proposta na condição de objeto (HENRY, 2012b). Kandinsky inova em seu pensamento teórico ao afirmar que é porque vida, não é, nem deve ser tratada como objeto, que ela se torna e forma o conteúdo da arte, pois é colocada de forma invisível e abstrata.

De forma mais direta, Henry reflete e acrescenta à questão acima:

Como a vida está, então, presente na arte? A resposta da abstração: nunca enquanto o que vemos ou cremos ver num quadro, mas como o que sentimos em nós quando tal visão se produz: como as sonoridades e as tonalidades das cores e das formas compoem o quadro. A composição significando, como longamente mostrado, a composição dessas sonoridades e tonalidades, sua unidade invisível que é o *páthos* da obra – seu tema. O tema de uma obra não é o que ela representa, nenhum tema objetivo – seja a natureza ou a vida, eventos ou sentimentos. O tema de uma obra é de fato o seu *páthos*, mas esse pertence às cores e às formas, ele é seu próprio *páthos*. É produzido por elas, pela própria pintura – entendemos essas formas e cores em sua subjetividade imediata, não por algum significado exterior a elas (objetivo, emocional, estético, a exemplo de uma bela forma) que se uniria a elas para lhes dar um sentido, uma referência uma perspectiva que elas não têm e com as quais não seriam o que fazer. O tema não precede a obra, tampouco dela resulta; não se separa dela jamais, nem de sua pictoricidade pura: ele se confunde com a última, é seu conteúdo real e invisível, seu conteúdo abstrato. Que a forma seja ela própria abstrata, pela tese extrema de Kandinsky, constituindo ademais o conteúdo abstrato, isso é sua implicação última. Não que a pintura se resuma à forma – grafismos e cores; é ela, ao contrário, que é absorvida pela vida. Isso porque nenhuma sensação da forma é possível sem se autoafetar e autoimpressionar – que não seja da vida (HENRY, 2012b, p. 158)

Henry retorna à seguinte questão: “Se o conteúdo da arte é a vida, por que o primeiro, se a segunda existe de todo modo, sem ele, antes dele” (HENRY, 2012b, p. 158). Conclui que não existe arte separada da vida, a arte na verdade é um modo de vida. O que justifica a arte então, é que “a vida está presente na arte segundo sua essência própria” (HENRY, 2012b, p. 158).

Para o filósofo, a essência da vida está não somente na “auto experimentação” amplamente exposta em suas falas, mas também na consequência disto: crescimento. É, na verdade, por meio dessa “auto experimentação” que o eu se volta a si mesmo, e, assim, não somente se apossa do seu próprio ser como também se aumenta, se desenvolve e se afeta. Para ele, isto não é mero “acréscimo de si e como

experimentação de seu ser próprio”; é, na verdade, “um modo de gozar de si, ele é um gozo” (HENRY, 2012b, p. 158).

A arte se torna então a realização deste movimento; não é somente um estado de espírito, é, na realidade, esse voltar-se a si mesmo. Esse incansável retorno do eu é a necessidade da arte para Henry. A pintura e a arte em geral fazem ver ao devolverem a visão a elas mesmas, assim intensificam sua ressonância (HENRY, 2012b, p. 159).

Henry esclarece que:

Longe de ser a consequência da Força e seu desdobrar, a afetividade é sua pressuposição. É esse *páthos*, que funda toda força, que a pintura ‘expressa’: que está presente em toda cor e em toda forma, que por sua disposição impelem-no ao paroxismo. É então, efetivamente, que a arte aparece como a realização da essência da vida. É nisso que a arte difere da existência ordinária, em que essa força patética da vida, permanecendo inutilizada, transforma-se em angústia, determinando os comportamentos monstruosos da fuga e da destruição de si que estão matando nosso mundo (HENRY, 2012b, p. 160).

A arte para Henry se torna a resposta da vida. É a resposta para as questões decorrentes de sua necessidade interior. Assim, se torna um fato cultural, realizando a essência da vida em crescer e “desenvolver cada poder seu em sua autorrealização inevitável” (HENRY, 2012, p. 161).

Henry reitera que esse não é somente um processo pertencente à pintura:

Mas esse processo é o de todas as artes, o da pintura primeiro, de todas as épocas e locais: é a essência eterna da vida, sua Necessidade Interior. Por isso ele é facilmente reconhecido nela quando desvelado das características de personalidade do artista ou pelas da época. Assim, compreendemos melhor as obras de um passado distante, totalmente desconhecido até, em que o poder que os criou está nu, que aqueles cuja aproximação está sobrecarregada de considerações emprestadas das ciências humanas e seu desenvolvimento prolífico. Mas tal potência pura é a abstração. É por isso também que a pintura abstrata nos desvela a essência de toda pintura.” (HENRY, 2012b, p. 162)

A arte é destrinchada em “Ver o Invisível” por Henry a partir de Kandinsky. Sua essência vai além de uma representação ou comunicação de um objeto, estado de espírito ou sentimento. A arte – incluindo a arquitetura – deve propiciar esse encontro eterno de si, afeto que se dá ao longo da vida e mostra e expõem ela mesma para o

eu. O espaço vai além do utilitário e o estético a partir de tais constatações, o espaço propicia o encontro de si.

### 3.3. Ver o Invisível – Arte e Arquitetura

Em “Ver o Invisível”, Michel Henry resgata os pensamentos e obras de Kandinsky, analisando-os através da fenomenologia da vida. Seu livro se baseia especificamente em Kandinsky pois Henry alega a inovação radical que este apresenta, seja em seus pensamentos, seja em suas obras pictóricas.

Henry declara que a obra de Kandinsky por não ser figurativa e não ser delimitada pela geometria acaba por diferenciar o pintor de artistas como Picasso, Mondrian, Malevitch e Klee. Para o filósofo, compreender a obra de Kandinsky é compreender a “possibilidade” de toda pintura (HENRY, 2012b, p. 11).

“Ver o Invisível”, “Do espiritual na arte” e “Ponto, Linha e Plano” abordam a perspectiva de que as propriedades citadas por Kandinsky sobre a pintura também se relacionam com outras formas de arte, entre elas a arquitetura. Desta forma, os exercícios, experiências e conhecimentos de Kandinsky apresentados em seus livros se tornam relevantes para o ensino e a prática da arquitetura.

Em “Curso da Bauhaus”, livro composto por suas observações e anotações realizadas durante o período que esteve na Bauhaus, Kandinsky apresenta questionamentos voltados à forma em que a arquitetura se dava em sua época. Introduz em suas aulas elementos utilizados na prática construtiva seja pela forma, os planos e a linha como também aspectos cromáticos que alterariam a percepção do lugar. Traz a possibilidade neste livro e nos anteriores de que haja um desenvolvimento no pensamento arquitetônico a partir de suas características mais elementares e ainda possibilita a junção desta arte com as diversas formas de arte como a pintura, escultura e a música.

#### 3.3.1. A Arte Monumental

Abordado em “Do espiritual na arte”, “Ponto, linha e plano” e “Curso da Bauhaus” o tema da arte monumental também se torna parte importante da escrita de

Michel Henry sobre Kandinsky, tendo um capítulo em “Ver o invisível” específico para abordar o assunto.

Kandinsky defende que cada arte pode e deve desenvolver seus meios próprios, tendo a possibilidade de aprender umas com as outras. Se aprofunda em suas teorias em princípios elementares comuns em diversas formas de arte, desta forma, consegue abranger e proporcionar um crescimento específico para cada meio artístico. Isto posto, o pintor cria a possibilidade desses meios se unirem e é essa reunião que Kandinsky chama de Arte Monumental.

Em seu livro, Henry aborda a teoria de Kandinsky desdobrando-a para as diferentes artes:

Suponhamos que a teoria dos elementos evidenciada a propósito dos elementos pictóricos valha para os das outras artes, para os sons, as palavras, os movimentos, as formas da escultura e da arquitetura do mesmo modo que para as da pintura; então, seria necessário dizer: esses elementos, por mais diferenciados que se mostram em seu aspecto exterior, têm contudo, realidade subjetiva, sonoridade tornando-os, senão idênticos, pelo menos parecidos e homogêneos. E Kandinsky diz isso: ‘Os meios empregados para cada arte, vistos do exterior, diferem completamente: sonoridade. Cor, palavra [...]. Por último e visto do interior, esses meios assemelham-se absolutamente (HENRY, 2012b, p. 135).

É por meio da abstração que ao afirmar a existência de um conteúdo em comum as diferentes artes são asseguradas em uma unidade. A unidade entre elas não nega suas diferenças, a diversidade de elementos empregados também influencia no desenvolvimento na diversificação de realidades interiores. Henry exemplifica sua fala com a cor, cada cor tem uma sonoridade e ressonância diferente, o mesmo ocorre com as formas, sons, palavras e movimentos. Ainda afirma: “Ao constituir a unidade de todos esses elementos, nem por isso a subjetividade deixa de ser o princípio de sua diversidade e de sua individualidade.” (HENRY, 2012b, p. 136)

Mais adiante, Henry complementa seu pensamento:

É a possibilidade de obter por outra arte essa ressonância particular que funda a possibilidade da Arte Monumental – a transferência expressiva rigorosa de uma arte a outra. O recurso a um segundo meio de expressão emprestado de uma arte diferente – som musical, movimento, palavra – acrescenta à ressonância primitiva da cor, todavia, um ‘quê a mais’ devendo-se à natureza de som, movimento ou palavra. Eis por que se pode duvidar haver, de arte para outra, ressonância realmente idêntica, mas antes ressonância geral enriquecendo-se incessantemente à medida que se cumpre a síntese

dos elementos heterogêneos próprios às diferentes artes (HENRY, 2012b, p. 137).

A ideia de uma Arte Monumental surgiu para Kandinsky por meio da ópera wagneriana, pois tal forma de arte utilizava de diversos meios artísticos, até porque Kandinsky buscava desenvolver e aprofundar formas de expressão artísticas. Contudo, critica a síntese interior do balé e da ópera clássica, pois uma arte figurativa não teria um poder criador, e seria como a leitura de um artigo de jornal (HENRY, 2012b, p. 138). Um balé, de acordo com Henry e Kandinsky, só seria realmente criativo se não se limitasse na representação de algo; apresentaria as sonoridades através de seus próprios movimentos abstratos, sem um significado objetivo.

Kandinsky produz peças teatrais que seriam uma “síntese cênica abstrata”, abrangendo diversos meios artísticos como a pintura, música, poesia, dança e a arquitetura. Um exemplo de espetáculo foi o “*La Sonorité Jaune*” (O som amarelo), uma espécie de balé com gigantes amarelos, dança, coro entre outros.



Figura 30 - Apresentação do teatro de Kandinsky "The Yellow Sound" pela companhia de Ópera do Estado Bávaro em Munique, Alemanha. Ocorrida durante os anos de 2014 e 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XojAc6iFHik>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

Sobre o espetáculo, Henry afirma que:

Esse espetáculo revolucionário segue uma visão permanente que motivou uma série de criações: o Almanaque do Cavaleiro Azul, o cenário dos Quadros de uma Exposição de Mussorgski, as grandes composições murais, especialmente a sala de música para a Exposição Internacional de Arquitetura de Berlim de 1931, com paredes revestidas de cerâmicas abstratas que deviam produzir um equivalente pictórico da música. Todas essas tentativas, geralmente tendo se traduzido em sucessos deslumbrantes, reencontram o grande projeto histórico da Bauhaus: as diferentes artes contribuindo

para uma arquitetura que as integra todas e, no mais das vezes, produzindo conjunto de obras coletivas suscetíveis de renovar a vida social, econômica e cultural da época (HENRY, 2012b, p. 139).

Mais adiante, Henry ainda complementa seu pensamento ao citar Kandinsky em *De la Composition Scénique*:

É sobre a identidade interna (que se descobre por último) de cada meio, empregado pelas diferentes artes, que nos apoiamos para tentar sustentar uma sonoridade específica de uma arte pela sonoridade idêntica de outra arte, reforçá-la e obter efeito particularmente potente (KANDINSKY *apud* HENRY, 2012b, p. 144).

Henry, em uma entrevista a Thibault Dhemy em 1992, aborda o centro comum entre as artes, na entrevista afirma que considerava que a: “filosofia e literatura – mas também pintura, música, toda a forma de arte ou cultura em geral – têm o mesmo ‘objeto’. Só o seu modo de tratamento difere” (HENRY, 2004).

Kandinsky traz a possibilidade de responder ao “apelo pluriforme da sensibilidade humana” (HENRY, 2012b, p. 140), seja por meio das pinturas, esculturas, movimentos, na repartição de luz em espaços sendo acrescentada a elas as funcionalidades da arquitetura num edifício, e, assim, ocasionar seu desenvolvimento em potencial. Ele relembra que este era o programa da Bauhaus.

O filósofo defende que essa síntese das artes só pode ser realizada de forma subjetiva, tendo como fonte a força do *páthos* e como princípio único que diferencia suas criações. A Arte Monumental edifica a vida, devolve e expressa “a integralidade de seus poderes. A criação estética não difere da edificação dessa monumentalidade interior” (HENRY, 2012b, p. 140).

### 3.3.2. Arquitetura da Vida

A partir do pensamento de Kandinsky e de Michel Henry, a área voltada para a arquitetura e urbanismo se torna âmbito de exploração para novas possibilidades de desenvolver a prática da arquitetura e possivelmente alterar questões sociais. O próprio artista introduz essa oportunidade: “Por que o arquiteto deixa de falar da forma? (Por que os americanos nunca falam da forma dos objetos industriais? Por que

falam tanto da forma na arte?) De que maneira a arquitetura atual pode transformar a sociedade?” (KANDINSKY, 1996, p. 167).

A arquitetura se coloca entre a engenharia e a arte; questões estéticas e técnicas se colocam para serem enfrentadas na prática arquitetônica. O termo *krisis* pode ser empregado a partir do momento em que define uma região fronteira, um limite, situação em que a arquitetura se encontra entre suas duas grandes áreas abordadas, seja na questão da beleza, seja na funcionalidade (FURTADO, 2015)

Em “Ensaio de fenomenologia: ontologia e estética”, Furtado explora esta questão, e afirma que:

De fato, a distinção entre fenômenos físicos e biológicos antecede a existência da física propriamente dita, dela partindo o cientista para levantar seus problemas. Do mesmo modo, para o caso que nos interessa aqui, o habitar é uma experiência fundamental do homem a anteceder toda ciência, no sentido exatamente idêntico em que Merleau- Ponty dizia ser o mundo “mais velho do que todo pensamento”, e a paisagem anterior à geografia. É então a essa experiência fundamentalmente não conceitual da moradia, designadora de uma das formas originárias de estar no mundo, que a arquitetura deve retornar sempre que experimentar uma crise em seus fundamentos, retomando o enraizamento sensível sustentador do sentido autêntico do seu fazer, contra as construções especulativas de toda ordem (FURTADO, 2015, p. 114).

É no momento de crise em que as ciências se voltam para suas fontes, seus fundamentos para que assim se estabeleçam através de suas bases, sua fundação. Quanto à arquitetura, o retorno é realizado para a fenomenologia, para a experiência fenomenológica do habitar onde a prática arquitetônica se volta para o ser vivo, onde a funcionalidade e a estética se unem (FURTADO, 2015).

Furtado declara que,

Por essa via, a arquitetura em crise deveria, retomando a experiência da moradia, rever seus conceitos mais fundamentais e originários. Para falar como Husserl, seria preciso pôr entre parênteses toda a formação e juízo não originalmente fundamentados sobre a intuição da coisa visada, em pessoa, no caso o próprio ato vivido de habitar. Evidentemente, a fenomenologia não poderia dar conta das infinitas práticas empíricas, sociais e históricas da habitação. O habitar sobre o qual nos debruçamos é, primeiramente, simples possibilidade eidética obtida por variação imaginária a partir da experiência fenomenologicamente compreendida de habitar, isto é, de uma experiência *própria*, da qual afastamos toda significação à qual não corresponda uma doação intuitiva imediata. Então torna-se visível, antes de mais nada, e com evidência, a transitividade do habitar: *habitar é apropriar-se de um lugar do espaço*

*do mundo ocupando-o em movimento* (não há existência sem movimento). A ocupação de um espaço de tal modo que haja um tomar posse se assentando e um 'pro-jetar' das preocupações próprias ali faz dele justamente um *lugar*, isto é, espaço existencialmente determinado, com seus altos e baixos, seus lados, limites, proximidades e distâncias, luz e sombra e, por fim, seu teor afetivo (temeroso, confortável, etc.) [...]. Mas essas determinações do lugar habitado, a saber, o aqui, o agora e a tonalidade afetiva, só têm sentido em relação, evidentemente, à corporalidade. Por meio do seu poder de abstração, universalização e idealização, o pensamento nos abre para todos os mundos possíveis, para todos e nenhum dos lugares. Só o corpo enraíza. Portanto, **o habitar designa essencialmente a apropriação do espaço que o determina, em referência à corporalidade vivida, como sítio ou lugar**. O espaço geométrico, com seus pontos rigorosamente precisos, coordenadas absolutas e distâncias mensuráveis, pura construção do pensamento, não é habitável, ainda que se faça frequentemente uso de diversas ciências exatas na construção de casas, bairros, ruas e cidades, cujos conceitos de espaço são determinados a partir da geometria e, portanto, com frequência inumanos (FURTADO, 2015, p. 116-117).

Kandinsky afirmara que, no futuro, a filosofia adentraria na questão do invisível. É a partir da visão de Michel Henry que a crise na arte e arquitetura são explanadas no âmbito do abstracionismo de Kandinsky. A fala do artista é colocada como forma de solucionar a situação de barbárie<sup>20</sup> atual.

Com base nos fundamentos apresentados por Kandinsky a arquitetura alcança o ser e traz a possibilidade não somente do afeto entre o exterior e o interior, como também a chance de haver um auto afeto, uma arquitetura que auxilia o encontro de si.

Para tanto, Kandinsky explicita em seus livros que cada arte deve exprimir de acordo com seus meios o que somente esta poderia dizer. O desenvolvimento até os limites de seu alcance é dever de cada meio artístico, e isto pode ser obtido também ao contato com outras formas de arte. Kandinsky destrincha a arte a ponto de envolver os diversos meios artísticos como por exemplo; o ponto, a linha, o plano e as cores estão presentes em cada forma de arte e é por meio de suas obras que elas alcançam o interior e assim a atemporalidade.

As teorias que abrangem o ponto relatado pelo pintor são presentes na arquitetura na intersecção dos diferentes planos, resultando e originando os espaços planejados pelo arquiteto. Da mesma forma que a linha e os preceitos apresentados

---

<sup>20</sup> Termo utilizado por Michel Henry ao criticar a situação materialista de sua época.



em seus livros se tornam importantes para a construção do espaço, defende seu discurso a ponto de declarar que:

Seria uma tarefa muito importante para a pesquisa estética, analisar o traçado gráfico em arquitetura, 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 (KANDINSKY, 1970, p. 98).

Ele também se reporta ao uso da cor, sendo que cada uma teria uma tensão e ressonância diferente de forma que alterar a percepção do espaço, seja somente por pontos de vista diferentes, seja na compreensão de materiais e texturas, aniquilando ou não os materiais e meios construtivos.

Kandinsky defende que as obras arquitetônicas devem ser intrinsecamente relacionadas com a função a ser dada para os espaços a serem planejados. O que tem afinidade com o pensamento de Michel Henry quando se reporta ao afeto da arte na vida do ser. A arquitetura só tem a possibilidade de afetar de forma positiva o seu meio se houver o respeito para com os afetos que o ser possui e deve possibilitar que o eu venha a se encontrar nela, se auto afetar.

O artista chega a escrever peças teatrais em que a Arte Monumental fosse presente, a arquitetura, mesmo que focada mais na cenografia da obra, era também empregada. Tendo em vista a potencialidade das diversas tensões e ressonâncias que a junção de vários meios artísticos poderiam apresentar, o planejamento do espaço – no caso, a arquitetura – se torna um lugar fecundo para a união entre os acordos formados entre as artes.

É através da relação entre a fenomenologia de Henry com as teorias empregadas por Kandinsky que uma arquitetura focada no interior, no invisível, é capaz de fazer com que o espaço vá além do material. Ambos os teóricos revogam e trazem novas possibilidades de uma arquitetura voltada para o ser, que possa fornecer ao eu que será afetado por ela uma auto afecção e, partir disso, a oportunidade de mudança e desenvolvimento pessoal e social através da arte. Uma arquitetura que vá além das modas e do consumo, que respeite a verdade de sua época, do seu meio e de seu autor. São criados desta forma espaços que, por meio do invisível, possam comunicar de forma atemporal com diferentes culturas e realidades, por diferentes artes – no caso deste estudo, pela arquitetura.

#### 4. EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS

Ernest Fisher, em “A necessidade da Arte”, explicita que o conteúdo visual da comunicação é composto por certos Elementos Visuais e são estes que estabelecem ou compõem a substância do que é visto, os Elementos Visuais se tornam, desta forma, o ponto de partida do estudo das manifestações visuais. (FISHER, 1983)

O exame feito a partir da decomposição dos elementos que constituem a manifestação visual seria um dos meios de análise mais reveladores para que desta forma se possa compreender o todo. De acordo com Fisher, os principais vocábulos para se formar uma Linguagem Visual seriam: o ponto; a linha; o plano; o volume, a cor e o espaço.

Ao discutir sobre a obra de Kandinsky, Henry expressa que o conteúdo da pintura é a vida invisível ao passo que a forma é a materialização da vida realizada por meio do ponto, da linha e do plano.

Teoria da forma assim como: as Teoria das Cores e os Planos Básicos. (Wick, 1989) foram temas explanados na disciplina de Linguagem Visual nos cursos de Arquitetura e Urbanismo, em 1922, quando Kandinsky iniciou a docência na Bauhaus. O ponto central de seu ensino ministrado era a introdução dos elementos formais abstratos.

Há uma conexão entre a prática pedagógica, e o conteúdo de seus livros como: “Ponto, Linha e Plano” e “Curso na Bauhaus”. Na escola, Kandinsky lecionava suas teorias, e os exercícios formaram parte do desenvolvimento de sua arte e pensamentos, Goethe influenciou Kandinsky nos efeitos extra-sensoriais da cor como também influenciou Klee e Itten, em suas respectivas práticas.

O processo de aprendizado da arte seja na época de Kandinsky, seja na realidade presente se torna significativo para além da parte técnica, culmina por estimular a capacidade crítica do aluno e conseqüentemente potencializar a ação do discente como agente social. Em consonância com este discurso o Roteiro para a Educação Artística da UNESCO diz o seguinte:

A Arte proporciona uma envolvente e uma prática incomparável, em que o educando participa activamente em experiências, processos e

desenvolvimentos criativos (...) permite cultivar em cada individuo o sentido de criatividade e iniciativa, uma imaginação fértil, inteligência emocional e uma bússola moral, capacidade de reflexão crítica, sentido de autonomia e liberdade de pensamento e acção. Além disso, a educação na arte e pela arte estimula o desenvolvimento cognitivo e pode tornar aquilo que os educandos aprendem e a forma como aprendem, mais relevante face às sociedades modernas em que vivem. (UNESCO - Roteiro para a Educação Artística, p. 6)

A prática de ensino em Artes Visuais é abordada de forma que seja função do professor orientar os alunos e que estes possam se desenvolver a ponto de resolver questões e criar de forma autônoma. Como Almeida coloca: “O professor deve mover-se entre os alunos, enquanto estes trabalham, dando uma palavra de entusiasmo ou assistência a cada um”. (ALMEIDA, 1967, p.88)

#### 4.1. Disciplina Linguagem Visual/ da Arquitetura

A disciplina de Linguagem Visual se inicia na década de 1970 no Curso de Arquitetura e Urbanismo na Pontifícia Universidade Católica de Campinas. As aulas tinham a duração de oito horas, uma vez por semana, durante um ano. Com o passar do tempo a duração muda, chegando a ter seis horas, somente uma vez na semana, contudo se torna uma disciplina semestral. Outro fator de mudança foi o nome da disciplina, que se tornou “Linguagem Arquitetônica”, porém algumas bases teóricas dos exercícios permanecerem as mesmas, como também algumas atividades permaneceram ao longo do tempo. Neste estudo é proposta uma análise dos exercícios praticados na disciplina durante as décadas de 1980, 1990 e 2000.

A disciplina em questão, estabelece uma relação profícua entre o ensino da arquitetura contemporânea e a pedagogia Bauhaus. Esta interface propicia aos discentes o desenvolvimento de uma autonomia criativa e o desenvolvimento da capacidade crítica de atuar na resolução de problemas.

Em consoante com a afirmação de Almeida há um cuidado com o aprendizado do aluno, como se pode analisar no resumo do programa de 1991, a disciplina de Linguagem Visual tinha como objetivo:

Provocar, a partir da síntese e da abstração formal, a passagem do pensamento bidimensional para o espacial e construtivo.

Possibilitar a compreensão da produção arquitetônica enquanto linguagem, pela decomposição e a síntese de qualidades sensíveis num contexto espaço-temporal.

Propor uma prática do desenho de representação em arquitetura como instrumento de projeto. (Resumo do Programa da disciplina de Linguagem Visual do ano de 1991, acervo Profa. Dra Jane Victal)

A partir de 1991 a disciplina era formada pelos seguintes professores: Fabio Lopes de Souza Santos, Jane Victal, Maria Eliza de Castro Pita e Wilson Mariana. A disciplina recebeu grande contribuição das especializações diversificadas de seus professores, abrangendo artes visuais, fotografia, história da arte e arquitetura. A disciplina mudou ao longo dos anos tal como os novos docentes, como as professoras Vera Santana Luz e, posteriormente Ana Paula Giardini Pedro. Mais informações sobre a disciplina são apresentadas a seguir nas figuras 31, 32 e 33.

A bibliografia da disciplina se expandiu ao longo do tempo, mas inicialmente abrangia no conteúdo programático, o estudo de diversos artistas, teóricos, arquitetos e professores da Bauhaus, como as seguintes importantes figuras: Klee, Itten, Kandinsky, Mondrian e Rudolf Arnheim (figura 33). Inicialmente os docentes abordavam os teóricos e a prática dos artistas e arquitetos, posteriormente desenvolviam a elementarização realizada durante as aulas nos exercícios, e culminavam com o espaço de criação e de percepção .

## 1- INTRODUCAO

O curso se centra na prática, na criação de trabalhos estéticos.

Uma explicação teórica sobre esta produção estética será fornecida, assim como serão apresentados exemplos concretos da produção de artistas e arquitetos aos alunos. Porém o aluno deve mostrar o entendimento do que lhe foi ensinado na prática, isto é, na criação.

Introduzir o aluno a uma linguagem visual, tanto na sua compreensão como na sua prática.

O conhecimento de linguagem visual é essencial a pratica de arquitetura, é ela que permite ao profissional dar um sentido estético e/ou simbólico ao seu trabalho, que é o que permite separar a arquitetura da simples construção.

## 2- PROPOSTA DO CURSO

Esquemáticamente o curso abordará tres aspectos básicos que estruturarão a idéia de espaço: trabalho no plano, relação bi-dimensional e produção espacial propriamente dita, os quais serão abordados de forma simultanea, dando enfase a um dos aspectos de acordo com a necessidade de formulação de cada trabalho.

No momento inicial discutiremos conceitos como: equilíbrio, centralidade, profundidade, relação fundo/figura, ocupação do campo visual. Serão abordados ainda conceitos da teoria da cor e suas propriedades.

A seguir serão realizados trabalhos em baixo relevo nos quais será enfocada a passagem do campo bi-dimensional, que estruturam o pensamento espacial.

Em todas as etapas serão pedidos ao aluno diversos usos de desenho (representação bidimensional) nos trabalhos a serem realizados, como por exemplo: esboço, projeto, cópia do natural, recriação, etc. Nossa intenção ao pedir isto, é passar aos alunos as lógicas das diversas representações no plano (qual aspecto da realidade que cada uma apreende melhor), e aprender a distinguir entre técnica e linguagem, ao perceber a permeabilidade da primeira em relação a última. Trata-se também de distinguir entre criação e representação.

Assim, a proposta apresentada tem como objetivo a introdução sistemática de conceitos a cada aula, onde os primeiros exercicios reaparecerão modificados com maior grau de complexidade, possibilitando a sedimentação efetiva do conhecimento espacial.

Figura 31 - Digitalização do documento de introdução da disciplina de Linguagem Visual. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

### 3- FUNDAMENTACAO TEORICA

O curso passará ao aluno a vertente estética construtiva concebida pelos arquitetos e artistas da modernidade. Podemos citar o construtivismo russo e o movimento De Stijl holandes e as experiências didáticas formalizadas pela Bauhaus.

Hoje vivemos o momento de superação do Movimento Moderno. Acreditamos porém que qualquer atuação cultural hoje parte da compreensão correta deste último para poder superá-lo.

### 4-OBJETIVOS

#### 1a. Parte

Trabalhar o campo bidimensional através de composições que deixem clara a idéia de ocupação do campo a partir da construção do mesmo. Introduzir a cor como elemento marcante da organização espacial.

#### 2a. Parte

A partir de construções tridimensionais trabalhar elementos plásticos da construção espacial.

Abordar os diversos processos da produção espacial apresentados a partir da produção contemporânea de arquitetura.

### 5- PRATICAS DIDATICAS

Aula expositiva de conceitos a serem trabalhados plasticamente.

Análise de trabalhos de Artes Plásticas e Arquitetura relacionados aos conceitos trabalhados no curso.

Aulas temáticas. Atendimento individual.

Figura 32 - Digitalização do documento de introdução da disciplina de Linguagem Visual. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

## 8-BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, Rudolf; "Arte e Percepção Visual"  
Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1989.
- "La Forma Visual de la Arquitectura"  
Editora Gustavo Gilli, Barcelona, 1978.
- Chipp, H>B>; "Teorias da Arte Moderna"  
Livraria Martins Fontes Ltda., S.P., 1988.
- Cirlot, Juan-Eduardo; "El Espirito abstrato, desde la Prehistoria  
a la Edad Media"  
Nuova Coleccion Labor S.A. Barcelona, 1966.
- Dondis, D.A.; "La Sintaxe de la Imagem".  
Editora Gustavo Gilli, Barcelona, 1976.
- Ehrenzweig, Anton; "A Ordem Oculta da Arte"  
Zahar Editora, Rio de Janeiro, 1968.
- Eisenmann, Peter; "House X"  
Rizzoli International Publications, Inc.,  
New York, 1982.
- Itten, Johanes; "The Art of Color; The Subjective Experience and  
Objective Rational of Color"  
Reinholds, New York, 1961.
- Kandinsky, W.; "Ponto, Linha e Plano"  
Livraria Martins Fontes Ltda., S.P., 1990.
- ; "Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular"  
Livraria Martins Fontes Ltda., S.P., 1990.
- Klee, Paul; "Diarios"  
Livraria Martins Fontes Ltda., S.P., 1990.
- ; "Teoria del Arte Moderno"  
Ed. Calden, Buenos Aires, 1971.
- Leger, Fernand; "Funções da Pintura"  
Livraria Nobel S.A., S.P., 1989.
- Leoz, Rafael; "Redes y Ritmos Espaciales"  
Ed. Blume, Madri, 1969.
- Mondrian, P.; "Plastic Art and Pure Plastic Art and other essays"  
"The Documents of Modern Art"  
Robert Motherwell, Wittenborn, Schultz, Inc.,  
New York, 1941-43.
- Pedrosa, Israel; "Da Cor a Cor Inexistente"  
Cristiano Ed., R.J., 1982.
- Pedrosa, Mario; "Arte, Forma e Personalidade"  
Ed. Kairos, S.P., 1979.
- Souriau, Etienne; "A Correspondencia das Artes"  
Elementos de Estetica Comparada"  
Cultrix, EDUSP, S.P., 1983.
- Vallier, Dora; "A Arte Abstrata"  
Ed. Martins Fontes Ltda., S.P., 1986.
- Wong, W.; "Fundamentos del Diseno Bi y Tri-dimensional"  
Ed. Gustavo Gilli, Barcelonas, 1989.
- Zevi, Bruno; "Poetica de la Arquitectura Neoplastica"  
Editorial Victor Leru S.R.L., Buenos Aires, 1960.

Figura 33 - Digitalização do documento de introdução da disciplina de Linguagem Visual. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

O cronograma diário abrangia cronologicamente, o varal, momento em que os alunos exibiam as atividades realizadas na semana anterior e discutiam sobre o exercício. O período selecionado influenciava no aprendizado e no desenvolvimento de pensamento crítico dos alunos que eram encorajados a refletir sobre o exercício,

desde as dificuldades na atividade até os pontos positivos não somente do seu trabalho como dos outros colegas.

Além do repertório, os alunos eram incentivados a entender e a falar sobre suas percepções, sobre o que se manifestava no espaço em si. Apesar de receberem as mesmas explicações sobre o que deveria ser feito no exercício os trabalhos diferiam entre si, fazendo com que a aula se tornasse ainda mais frutífera. Após o varal, a aula se concentrava no ensino teórico e na criação de repertório, para que os alunos pudessem ter um conhecimento teórico e exemplos práticos como base de seus exercícios. As atividades resolviam e abriam novas questões, ligando-as aos seguintes.

Abrangiam diferentes formas de percepção e questões sobre o espaço, indo do bidimensional para o tridimensional. Questões sobre a materialidade eram abordadas como por exemplo nos exercícios voltados a dobradura, resgatando o desenvolvimento voltado à manualidade. Os alunos experienciavam a criação sendo influenciada pelo material, como o papel que reagia de forma diferente por ser um material maleável, mas que se modificava ao ter um vinco ou corte (Figuras 35, 36 e 37). O exercício tem forte relação com as aulas de Josef Albers, como na aula “Vorkurs” que fazia parte do curso preliminar da Bauhaus.



Figura 34 - Aula “Vorkurs” de Josef Albers na Bauhaus. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/>> Acesso em: 15 de nov.2019.



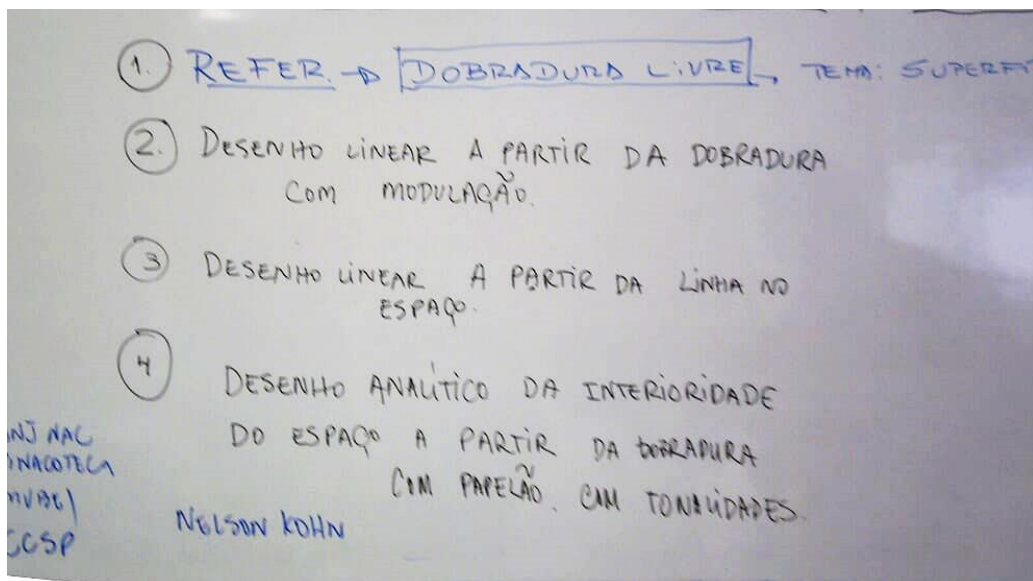


Figura 35 - Fotografia da explicação escrita na lousa do exercício de dobraduras.  
Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

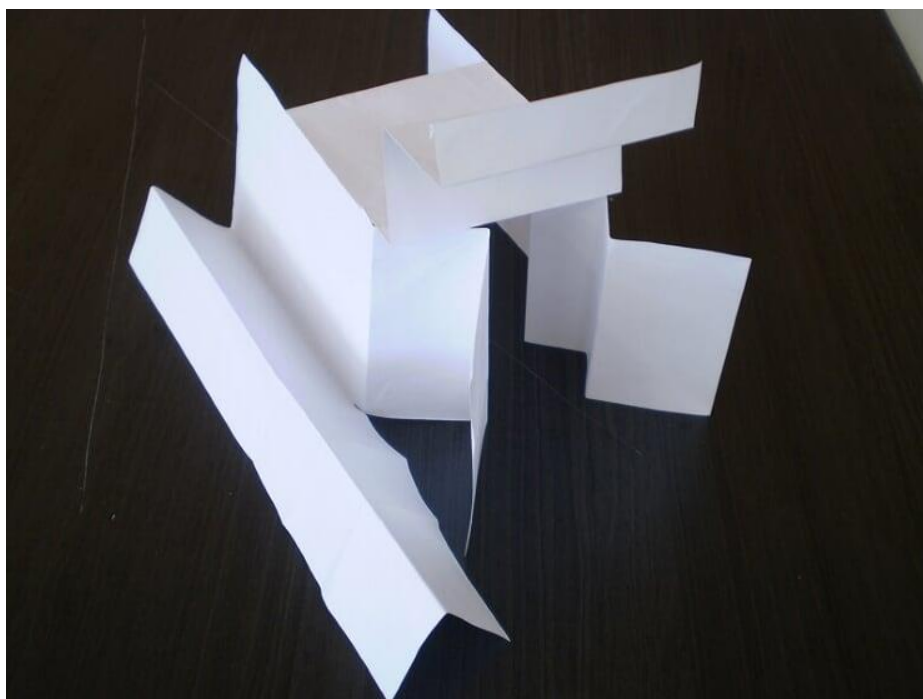


Figura 36 - Fotografia do exercício de dobraduras. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal



Figura 37 - Fotografia do exercício de dobraduras. Fonte: Acervo da Prof. Dra. Jane Victal

Mondrian foi outro artista amplamente estudado na disciplina da Puc Campinas, onde tinham um aprofundamento sobre suas obras e o desenvolvimento delas. As aulas eram direcionadas também para a paisagem holandesa, na busca de uma contextualização histórica. Como Kandinsky, Mondrian também passou pela figuração em suas obras desenvolvendo-as até se aprofundar no abstracionismo. Os alunos acompanhavam o processo de abstração que foi sendo exposto ao longo dos anos pelo artista até os seus trabalhos mais novos. Para isto, durante a explicação os docentes apresentavam as seguintes figuras (Figura 39, 40, 41 e 42):



Figura 38 - Fotografia do exercício de dobraduras. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal



Figura 39 - Piet Mondrian, Tableau No.3: Composition in Oval, 1913, Oil on Canvas, Disponível em: <<https://carnegiemuseums.org>> Acesso em: 13 dez. 2019.

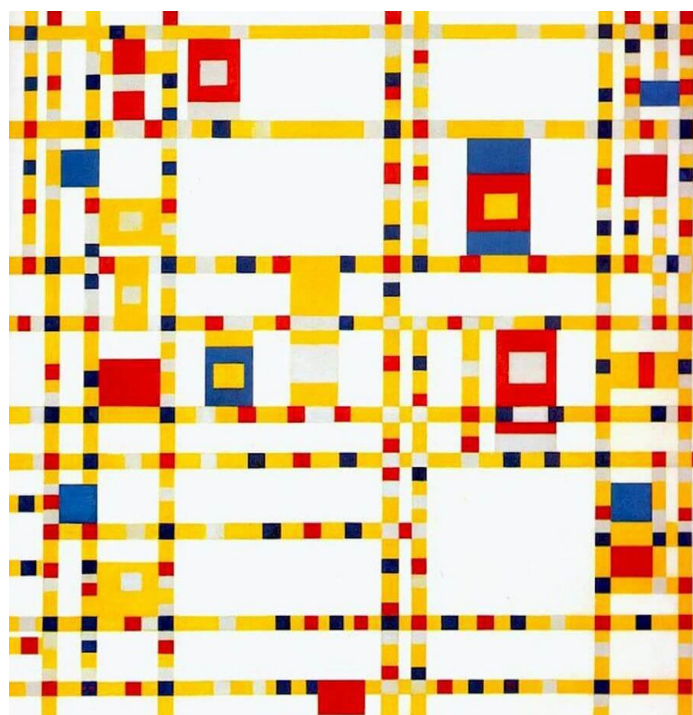


Figura 40 - Broadway Boogie-Woogie, 1942 de Piet Mondrian. Disponível em: <<https://www.piet-mondrian.org>> Acesso em: 13 dez. 2019.

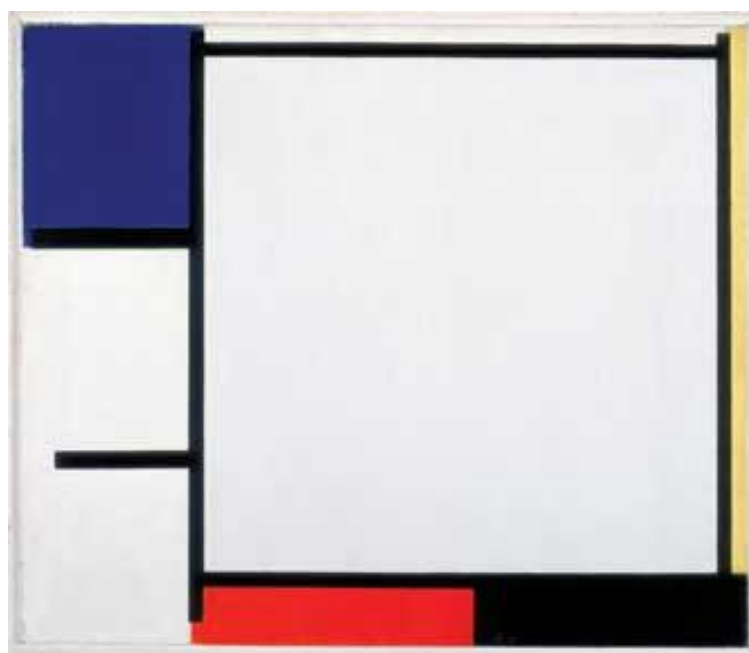


Figura 41 - Piet Mondrian, Composition with Blue, Yellow, Red, Black and Grey, 1922, Oil on Canvas. Disponível em: <<https://carnegiemuseums.org>> Acesso em: 13 dez. 2019.

Mondrian abordava elementos como o ponto, a linha, o plano e as cores, analisando a percepção e as dinâmicas ocorridas na obra. As cores abordadas por

Mondrian foram discutidas por outros artistas e no caso dos exercícios eram também desenvolvidas por estes outros teóricos como Itten e Goethe. Além das obras de Mondrian era também abordado o “Manifesto Neoplasticista” publicado pela Revista “De Stijl” em 1918.

Os alunos eram encorajados a reproduzir a partir de Mondrian obras que abordassem os elementos desenvolvidos durante a explicação, principalmente a linha o plano e o volume. O objetivo do exercício não era a reprodução do artista e sim uma atividade realizada a partir da análise feita de Mondrian. Para a atividade eram utilizados papéis que eram cortados para que desta forma criassem seus trabalhos. No exercício não poderiam realizar simetrias, esta deveria ser dinâmica, alcançando um equilíbrio através das formas e cores tal como Mondrian realizava em suas obras, os alunos foram instigados a buscar por um equilíbrio dinâmico e não estático.

Os discentes percebiam, através do exercício as sutilezas do campo, era o momento em que havia a relação entre o aluno e a espacialidade, esta sendo ligação ao ponto, a linha, o plano e o volume. Uma das dificuldades que se apresentavam durante o exercício era entender esse equilíbrio dinâmico e não ser limitado pela simetria.

Após a atividade bidimensional segue-se para a espacialização do exercício, saindo do bidimensional para o tridimensional, como é possível perceber nas figuras a seguir:

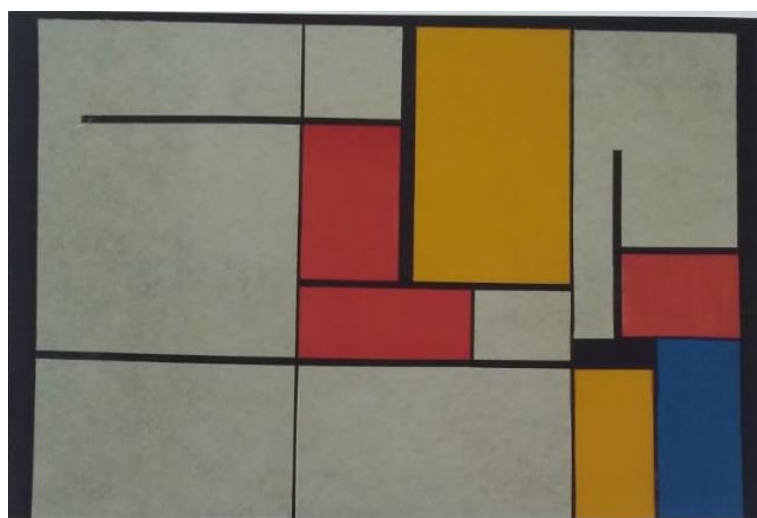


Figura 42 - Foto do trabalho de um aluno na primeira etapa da atividade baseada em Mondrian Fonte: Acervo da Prof. Dra. Jane Victal



Figura 43 - Foto do trabalho de um aluno na segunda etapa da atividade. Continuação da figura anterior. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal



Figura 44 - Foto do trabalho de um aluno na primeira etapa da atividade baseada em Mondrian Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

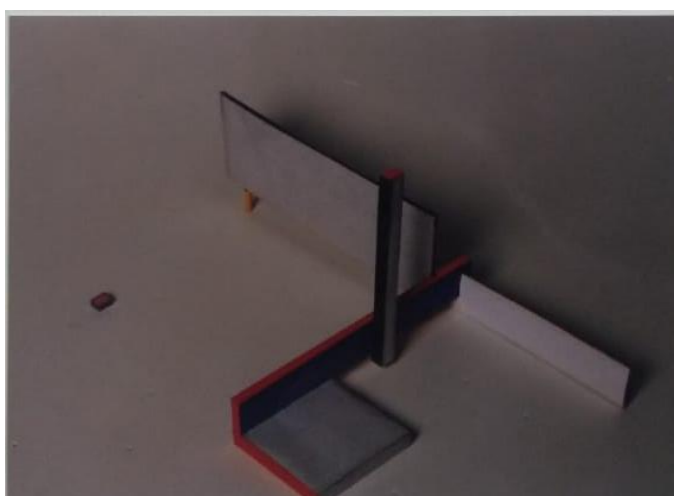


Figura 45 - Foto do trabalho de um aluno na segunda etapa da atividade. Continuação da figura anterior. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal



Figura 46 - Foto do trabalho de um aluno na etapa de espacialização da obra bidimensional anterior. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

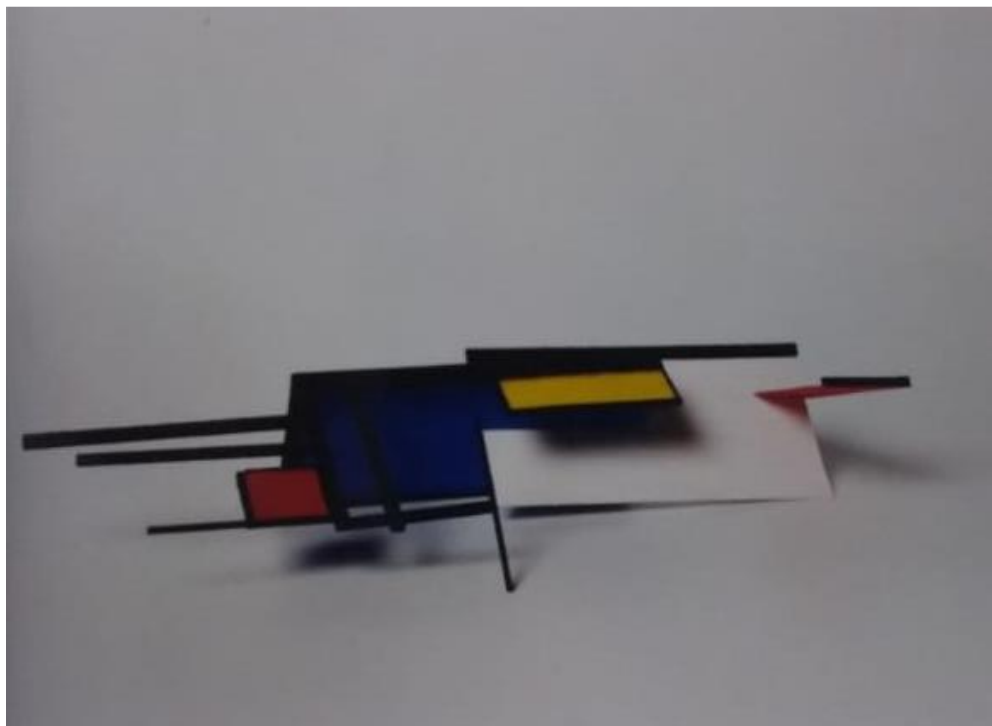


Figura 47 - Foto do trabalho de um aluno na etapa de espacialização da obra bidimensional anterior. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

A disciplina se voltava para diferentes artistas, no caso do exercício a seguir, teóricos que abordavam a questão da linha como Mondrian e Kandinsky. A linha no caso era feita com diferentes tipos de materiais e o objetivo era que se formasse um espaço a partir deste segmento (Figuras 49 e 50). A partir do exercício a linha era tratada a desde suas tensões e dinâmicas como também pela materialidade e possível espacialidade desta.

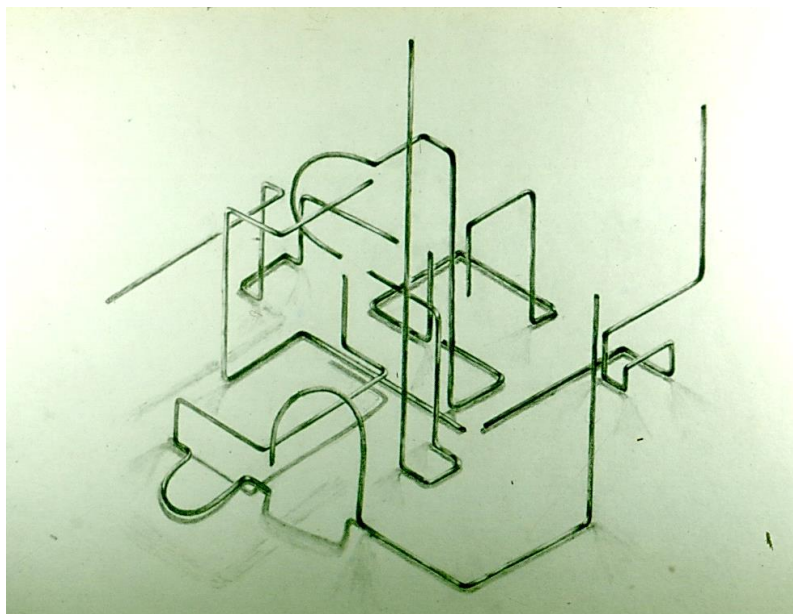


Figura 48 - Digitalização do slide do exercício de um aluno, a foto expõe o desenho feito depois da atividade de espacialidade através da linha. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

Kandinsky abordava a propriedade da linha em seus livros, afirmava que esta teria diferentes ressonâncias e tensões de acordo com seu ângulo, produzia a sonoridade e a conquista do plano por meio da linha angular. Para ele, a linha tinha severa importância na construção do espaço, tal como abordado no exercício realizado em sala de aula, a linha para o artista, tinha papel na construção do traçado gráfico, escultura e arquitetura. Desta forma, reconhecia a importância do estudo da elementarização, no caso da linha para os diferentes meios artísticos, principalmente para a arquitetura.



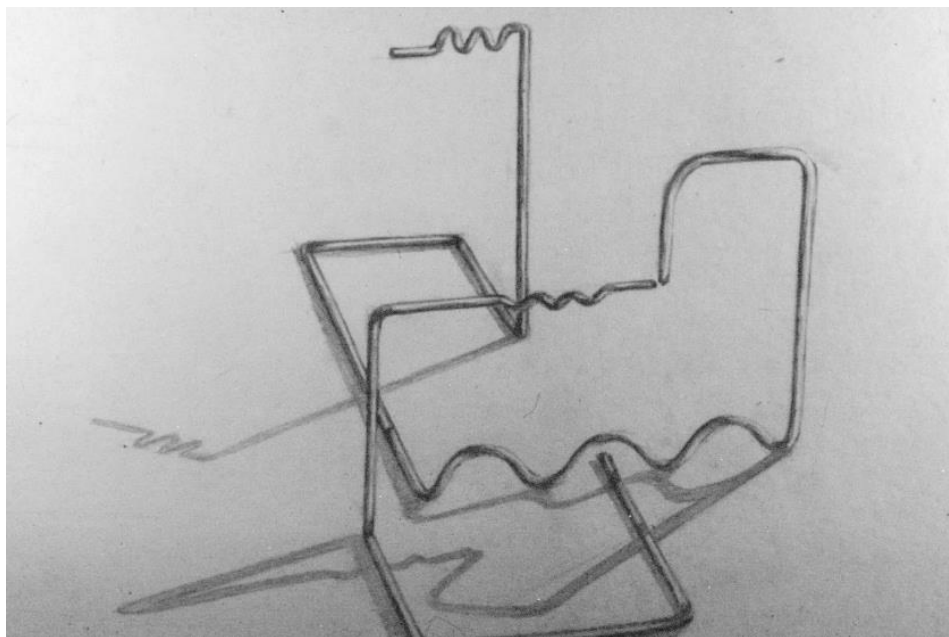


Figura 49 - Digitalização do slide do exercício de um aluno, a foto expõe o desenho feito depois da atividade de espacialidade através da linha. Fonte: Acervo da Prof. Dra. Jane Victal

Num outro momento da disciplina, após a aula teórica sobre a abstração, a teoria da cor, teoria do campo de Rudolf Arnheim e sobre artistas como Picasso, Mondrian e Braque, se propunha uma nova atividade de baixo e alto relevo. No caso, baixo relevo seria a depressão na base do exercício e alto relevo seriam as formas elevadas.

Os alunos recebiam a imagem de uma obra apresentada de um dos três artistas de forma aleatória, não escolhiam qual seria a obra específica, fazendo com que os alunos olhassem para a obra recebida e tentassem entender sem que tivessem aderido a ele anteriormente, alcançando desta forma, diferentes níveis de dificuldade.

Deveriam entender as diferentes tensões na obra, seja pelas formas ou cores, entendendo que o espaço tem diferentes propriedades do que um exercício bidimensional, os exercícios então não se formavam como uma mera reprodução da pintura e sim a espacialização das cores e formas dadas pelos artistas.

Os estudantes recebiam a explicação de que nas obras de Kandinsky ele reconstrói o campo através das cores, tendo também como propriedade em sua pintura a transparência fenomenal, diferente de uma transparência literal gerada pela matéria física, a transparência fenomenal é gerada pelos pintores através do uso das

cores. Outro fator importante analisado eram as tensões que aconteciam no plano através das formas como no caso de Kandinsky.

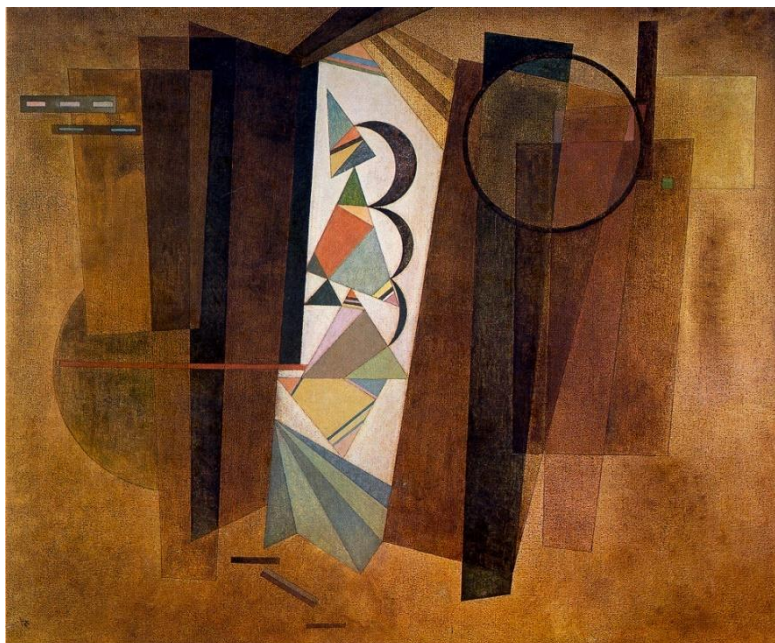


Figura 50 - Pintura de Kandinsky retirada dos slides da explicação do exercício de baixo/alto-relevo.. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal



Figura 51 - Pintura de Kandinsky retirada do slide da explicação do exercício de baixo/alto-relevo.. Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

O exercício também propunha a resolução do problema através da espacialidade em camadas dos elementos apresentados pelas obras dos artistas, isso proporcionava diferentes propostas para a mesma pintura, sendo que as camadas poderiam ser escolhidas de forma diferente de acordo com a ênfase que o aluno queria dar.

Entendiam também que as cores apresentadas tinham espacialidades diferentes, umas se aproximando e outras se distanciando. Situação em consonância com a percepção de Kandinsky quando reconhece o elemento temporal nas pinturas de Rembrandt, onde analisava e percebia somente com o olhar atento e com um espaço de tempo, as diferentes gamas de cores no campo da obra. O elemento da cor se volta para além do cromatismo e alinha-se com as ressonâncias as quais Kandinsky uma vez já havia descrito em seus livros. O exercício proporcionava a percepção da cor como tensão e elemento atuante na obra.

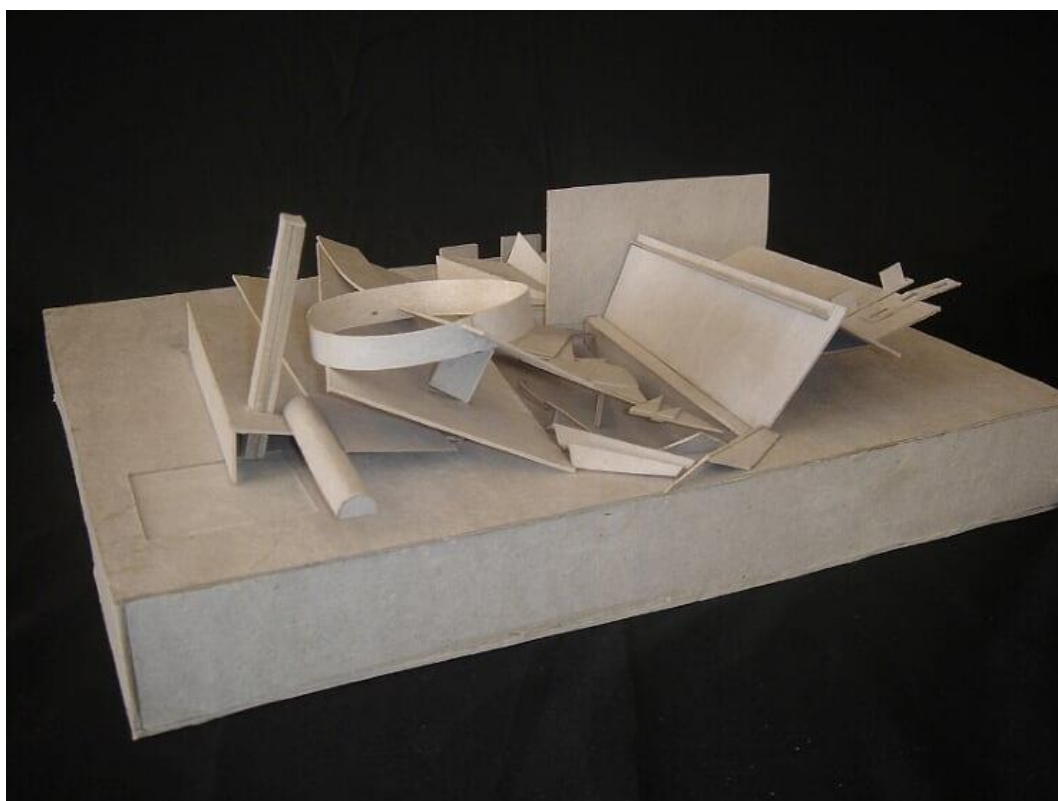


Figura 52 - Fotografia do exercício de um aluno da atividade de alto/baixo – relevo.  
Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

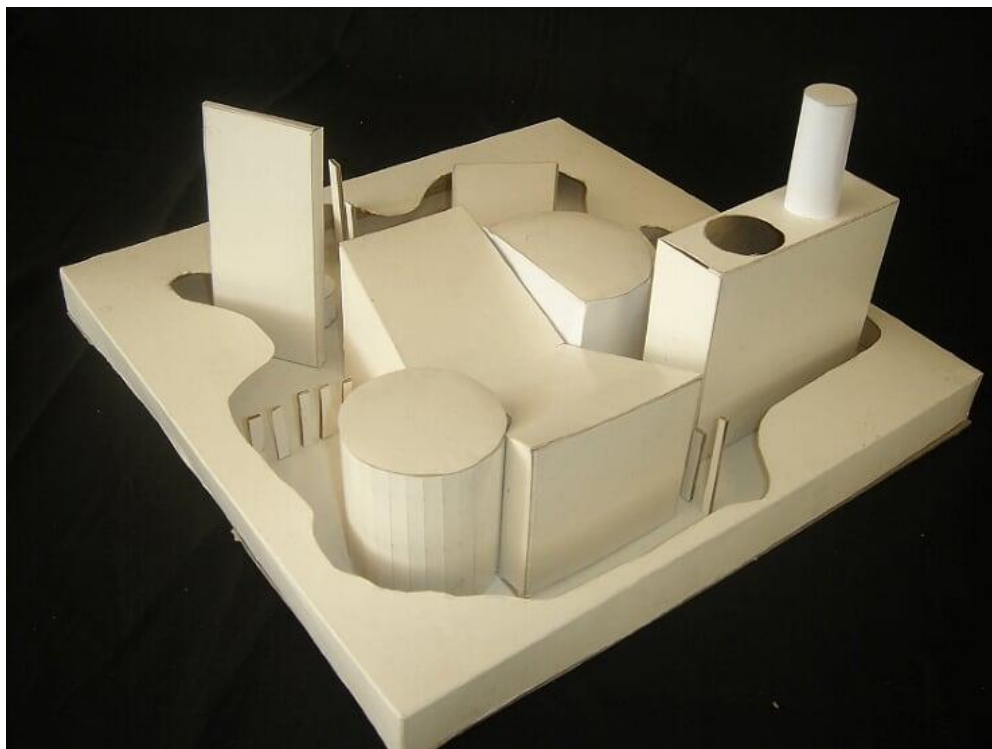


Figura 53 - Fotografia do exercício de um aluno da atividade de alto/baixo – relevo.  
Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

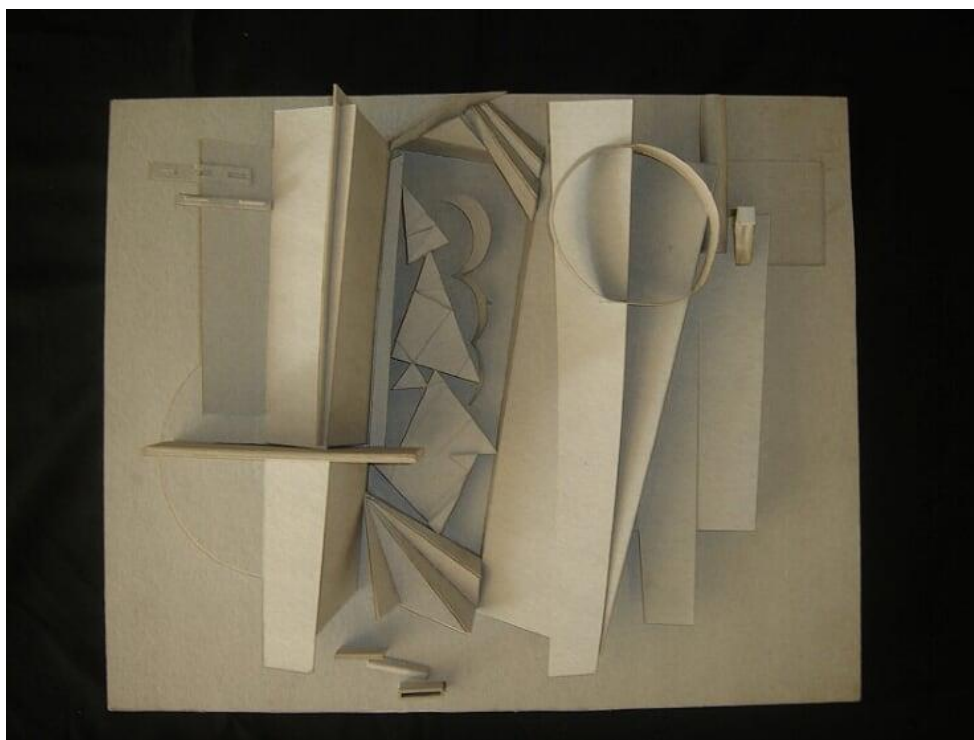


Figura 54 - Fotografia do exercício de um aluno da atividade de alto/baixo – relevo.  
Fonte: Acervo da Profa. Dra. Jane Victal

#### 4.2. A disciplina no desenvolvimento de um arquiteto

Durante o percurso da disciplina o aluno é ensinado a pensar o espaço a partir de qualidades e elementos sensíveis o que resulta em produções, onde há espaços desenvolvidos e qualificados. Por causa dos exercícios propostos de forma manual, o ambiente é formado a partir de qualidades sensíveis, onde então a geometria sensível é levada para a arquitetura. Os estudantes são ensinados a pensar na qualidade do ambiente e não somente na construção dele.

Logo procura – se romper com a ideia de que a planta arquitetônica é resolvida somente através da função, como em um pensamento bidimensional e linear, onde a construção se faz como uma projeção. A disciplina propõe uma síntese de maneira que o aluno pense sobre o espaço e somente depois se incorpora a função. A função é indicada através das qualidades do espaço, de forma que o olhar do aluno seja treinado para perceber suas propriedades e as qualidades.

Um espaço pensado sem suas propriedades espaciais pode resultar na mera reprodução de um modelo previamente estabelecido. Em tal circunstância a reflexão sobre a materialidade, a espacialidade, as formas e seus conceitos se tornam necessárias para a reflexão do fazer arquitetônico.

O espaço é também pensado para além da fachada, é estudado em suas diversas facetas, caminhos e pontos de vista. O estudo é voltado para o todo onde não há uma visão privilegiada e sim uma espacialidade, por essa razão o aluno é ensinado a pensar a partir do fenômeno do espaço.

Durante as aulas os professores dão contínua assessoria aos alunos ao longo dos exercícios e esta troca contribui para o aprendizado, como diria Almeida:

A função do professor é orientá-los de modo a que consigam adquirir competências que lhes permitam resolver problemas de uma forma autônoma. O professor deve mover-se entre os alunos, enquanto estes trabalham, dando uma palavra de entusiasmo ou assistência a cada um. O professor deve procurar que a visão plástica se mantenha pessoal e verdadeira. (ALMEIDA, 1968, p.88)

No espaço de aprendizagem se desenvolvem habilidades voltadas à criatividade. Pretende – se com isso capacitar o discente a compreender o processo

de criação e torna-lo apto a resolver possíveis problemas diante dos desafios da prática de um arquiteto.

Para além da prática, o compartilhar de conhecimentos teóricos favorece a ampliação do repertório do estudante, ato que o capacita para analisar o espaço a partir de diversos pontos de vista e entender que essas posturas são similares a outros arquitetos e artistas. Ao se aprofundar nas teorias destes artistas, os alunos desenvolvem capacidades, não somente de entender e analisar o espaço, mas de criar obras com elementos mais complexos na utilização de suas potências.

Kandinsky não foi o único a ser abordado durante a matéria, compartilhando o espaço com diferentes artistas e arquitetos. Contudo, suas teorias são perceptíveis e presentes na teoria empregada durante as atividades. O ponto, a linha, o plano, a cor, o ritmo, a transparência, a dinâmica e as formas do espaço são desenvolvidas por professores, pintores e teóricos próximos a Kandinsky, tal como o próprio artista. Este movimento de aprendizados propiciou uma troca de influências, e consequentemente levou à evolução da arte em suas diferentes vertentes e complexidades.

A possibilidade de desenvolver o pensamento crítico, de incentivar a utilização das potências, de estimular a criatividade contribui para importância do abstracionismo diante das ramificações que envolvem a invisibilidade na arte na arquitetura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A afetividade é primordial para se chegar à invisibilidade, na dor, na fome, na tristeza, na alegria, na arte, na expressão de si. Michel Henry defende que essa invisibilidade é alcançada nas obras de Kandinsky, sejam essas pictóricas ou teóricas (HENRY, 2012). A singularidade de Kandinsky é alcançada por meio da abstração, sendo considerado como pai do abstracionismo, contudo não é o único artista a se engendrar na jornada da abstração, o que difere o artista de outros, segundo Henry, é a radicalidade deste em suas obras.

Kandinsky em suas obras busca a elementarização da arte, e por conseguinte como Henry afirma, expõe a vida em suas criações (HENRY,2012). A figuração segundo ambos os teóricos pode ser vista como uma limitação para as formas de arte, mesmo que até as obras representativas ainda possuam elementos ligados ao interior estas não alcançam seu maior potencial, pois o observador se mantém na significação da obra e assim acaba não se aprofundando em si, como no caso da representação.

As obras de Kandinsky são influenciadas pelos afetos que ele teve ao longo da vida, sendo sinestésico e eidético sua percepção de mundo é diferenciada e isto contribui para sua carreira artística. Apesar de não ter iniciado seus estudos em pintura em tenra idade, Kandinsky decide seguir carreira na área que o afetou desde pequeno. Sua experiência em advocacia o torna um teórico de arte com uma visão prática e racional, facilitando o entendimento e o trabalho artístico baseado em seus pensamentos.

O artista possuiu uma vasta experiência pedagógica apresentada em seu livro póstumo “Curso da Bauhaus” (Kandinsky, 1996). Ele opta por fazer experiências com seus alunos e através desta troca de vivências suas obras são influenciadas por sua prática docente. No mesmo período se aproximou de Klee, pintor e teórico com contribuição significativa nos cursos da Bauhaus e no estudo sobre arte até hoje.

Kandinsky conhece diferentes artistas como Paul Klee, Johannes Itten, Walter Gropius, Hannes Meyer, Mies van der Rohe, Oskar Schlemmer, Hans Wittwer, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Alfred Kubin, Schöenberg,

Franz Marc, Lyubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Kazimir Malevich, Alexander Ródchenko, Robert e Sonia Delaunay, Fernand Léger, Joan Miró, Piet Mondrian, Hans Arp e diversos outros. A convivência entre artistas possibilitou que ele tivesse diferentes experiências e visões sobre a arte, o que resulta também na sua concepção de Arte Monumental, espaço que poderia abarcar as diversas tensões e ressonâncias de diferentes formas de arte.

Kandinsky defende que os diferentes meios artísticos, por mais que tenham se tornado limitados ao longo do tempo (isto por causa da extensa representação apresentada por eles), devem buscar se aprofundar em seus meios próprios da mesma forma que também devem aprender uns com os outros. O aprendizado e o desenvolvimento da arte determinam as obras que se tornariam atemporais, capazes de afetar diversas pessoas em diferentes épocas, lugares e culturas diferentes. Para isso o símbolo não se mostra como um meio viável para alcançar essa grande gama de pessoas diversas, razão pela qual o abstrato presente em cada forma de arte pode utilizar de seus elementos primordiais para atingir a cada um de forma única.

Para Henry a diferença presente em Kandinsky é a radicalidade apresentada em sua abstração; não se limita, nem pela geometria. É por essa razão que Henry busca e vê nas obras de Kandinsky um diferencial. Como diria Henry:

A pura abstração de Mondrian ou Malevitch é precisamente a abstração da geometria, proveniente do mundo e adotando sua própria natureza, ao mesmo tempo em que ela pretende formular o essencial dele. (HENRY, 2012, p.23)

Kandinsky teve influências de muitos artistas e é possível reconhecer isso em suas obras e em suas falas. Mas outro fator que conecta sua arte com a de Henry é o discurso crítico à materialidade e o discurso focado na busca pelo interior, por algo subjetivo que poderia através da arte atuar em mudanças pessoais e sociais.

A arte para Kandinsky deveria apresentar contrariando a representação. Em concordância com Klee, Kandinsky defende que a arte não deveria reproduzir, sejam cores, formas, situações ou estados de espírito, a arte na verdade nos faz ver. (Klee, 2001) É esse afeto que Henry vê através das obras de Kandinsky. É essa a possibilidade que ambos trazem para a prática arquitetônica. Evocando novamente a fala de Henry no início de seu livro:



Como, depois de gesticulações dadaístas e das pretensões vazias do surrealismo, na confusão das modas, das escolas e dos manifestos, lançados devido ao blefe dos marchands e da mídia, reconhecer o princípio verdadeiro das obras de arte autênticas? (HENRY, 2012, p. 11).

É em Kandinsky que Henry reconhece esse “princípio verdadeiro das obras de arte autênticas”. (HENRY, 2001, p.11) E em Kandinsky também se formulam possíveis contribuições para a arquitetura. O artista elementariza a arte de forma que seus pensamentos possam ser empregados em diferentes meios artísticos, tal como pela arquitetura.

A arquitetura abrange os elementos que Kandinsky estuda e explicita em sua prática. Como o ponto, a linha, o plano e a cor, sejam estes bidimensionais ou tridimensionais, suas tensões possíveis entre cada elemento podem ser intensificadas na prática arquitetônica. E esta alcança também a oportunidade de abranger no espaço outras formas de arte, como a pintura, a escultura, a música, gastronomia entre outros.

Para isto o ensino de futuros arquitetos capazes de formular o espaço abrangendo as diferentes teorias e experiências espaciais é indispensável. Na disciplina de Linguagens Visuais e posteriormente renomeada Linguagem Arquitetônica, os elementos espaciais são apresentados segundo diversos teóricos e abrangidos de forma prática.

Não somente Kandinsky é abordado, como outros artistas e arquitetos o que amplia o repertório dos estudantes e auxilia no desenvolvimento de espaços qualificados. O pensamento derivado da elementarização não somente auxilia na produção de obras, como também contribui para a compreensão do espaço e de seus elementos integrantes.

Henry defende que as obras de arte deveriam, como apresentado por Kandinsky, possibilitar um auto afeto. É através da fenomenologia da vida que o afeto é visto como marca integrante na arquitetura e é essa marca que tem a potência de gerar no ser que a experiencia uma mudança, ou melhor, uma nova visão sobre si mesmo e sobre a vida. Se ao longo da vida somos afetados uns pelos outros e a arte

é também uma forma de afeto, a arquitetura tem a potência de causar transformações pessoais e sociais através do espaço criado e planejado.

Segundo Henry por meio dos estudos que faz em Espinoza, o ser é constituído pelos afetos que tem ao longo de sua vida (HENRY, 2005). Assim, a identidade formada é também influenciada pelos afetos diante do processo de existência pelos lugares que o eu teve contato. A arquitetura se torna fonte de influência na identidade do ser, conferindo-lhe a responsabilidade de, através de suas obras, causar um afeto positivo pessoal e social. O ensino de arquitetura é parte integrante e fundamental deste processo de afecção para que a concepção do espaço vá além de uma troca de capital e proporcione o encontro de si e do outro através do espaço.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nico. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALMEIDA, Alfredo Betâmio de. *Ensaio para uma Didática do Desenho*. Lisboa: Livraria Escolar Editora, 1967.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Editora Schwarcs, 2004.
- ARRUDA, Phrygia. O fenômeno do lugar. 2009. Disponível em: <<https://pt.linkedin.com/pulse/o-fen%C3%B4meno-do-lugar-phrygia-arruda>>. Acesso em: 29 out. 2017.
- CARDOSO, Cristina Isabel Cardoso. Proposta pedagógica em sala de aula, desenvolvida com base na teoria da cor: os círculos órficos no cubismo cromático. Dissertação (Mestrado em Educação Artística). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015.
- CLARK, L. *Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- DAUFENBACH, Karine. *... e sempre a Bauhaus*. Vitruvius, 2017.
- DIAS, Daniele Gugelmo. São Jorge: espiritualidade e arte na amizade de Schoenberg e Kandinsky. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.
- DOMINGUES, Samanta. Coloração da Imagem através do Som. Dissertação (Mestrado em Design e Multimídia) Faculdade de Ciência e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: 1919 - 1933*. Berlim: Bauhaus-Archiv Museum Für Gestaltung, 2006.
- EISENMAN, Peter; KOOLHAAS, Rem. *Supercritical*. Londres: AA Publications, 2010.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FUÃO, Fernando. *Construir, Morar, Pensar: Uma Releitura de 'Construir, Habitar, Pensar (Bauen, Wohnen, Denken) de Martin Heidegger*. Revista Estética e Semiótica, Volume 6, Número . Brasília. Jan/Jun 2016.
- FURTADO, José Luiz. *Ensaio de fenomenologia: ontologia e estética / José Luiz Furtado*. Ouro Preto: Editora UFOP, 2015.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1954. Bauen, Wohnen, Denken. 1951 conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vortage und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Shuback

HELENO, José Manuel. Michel Henry e a noção da arte. *Revista Filosófica de Coimbra*, 2016, p. 91-110.

HENRY, Michel. *A Barbárie*. São Paulo: É Realizações, 2012a.

\_\_\_\_\_. A felicidade de Espinosa. Mathesis: Lisboa, 2005. Tradução de Florinda Martins. In: MARTINS, F.; *A felicidade - Fenix Renascida do Niilismo*. Obra organizada por Florinda Martins e Olga Lourenço.

\_\_\_\_\_. *Auto-donation: Entretiens et conférences*. Paris: Beauchesne, 2004.

\_\_\_\_\_. *Encarnação: por uma filosofia da carne*. tradução de Florinda Martins. Lisboa: Circulo de Leitores, 2001.

\_\_\_\_\_. *Eu sou a verdade: para uma filosofia do cristianismo*. Tradução de Florinda Martins Lisboa: Vega, 1998.

\_\_\_\_\_. *Fenomenología de la vida*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

\_\_\_\_\_. *Fenomenología material*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2009.

\_\_\_\_\_. Genealogia da psicanálise o começo perdido. Apres. Florinda Martins. Trad. Rodrigo Vieira Marques. Curitiba, PR: Editora UFPR, 2009.

\_\_\_\_\_. Indicações biográficas: entrevista de Michel Henry com Roland Vaschalde. Trad. Rodrigo Vieira Marques. In: MARQUES, Rodrigo Vieira; MANZI FILHO, Ronaldo (Orgs). *Paisagens da fenomenologia francesa*. Trad. Rodrigo Vieira Marques. Conferência pronunciada na Universidade de Québec em Trois-Rivières, em primeiro de novembro de 1977. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

\_\_\_\_\_. *La fenomenologia Radical, la cuestión de Dios y el problema del mal*. Buenos Aires: Encuentro, 2013.

\_\_\_\_\_. *L'essence de la manifestation*. Paris: Épipiméthée, PUF, 2011.

\_\_\_\_\_. O que é isto a que chamamos vida?. In: MARQUES, Rodrigo Vieira, MANZI FILHO, Ronaldo (Orgs). *Paisagens da fenomenologia francesa*. Trad. Rodrigo Vieira Marques. Conferência pronunciada na Universidade de Québec em Trois-Rivières, em primeiro de novembro de 1977. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ver o invisível: sobre Kandinsky*. Trad. Marcelo Rouanet. São Paulo: É Realizações Editora, 2012b.

HUSSERL, E. *Logique formale et logique transcendentale*. Trad. Suzanne Bachelard. Paris: PUF, 1965.

JUNIOR, Jonas Bach. Educação em Steiner e a Fenomenologia de Goethe. Tese (Pós-Doutorado em Educação). Departamento de História e Filosofia da Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2015.

KAFK, F. *Journal Intime*. Paris: Grasser, 1945, p. 309.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Curso da Bauhaus*. Lisboa: Edições 70, 1975.

\_\_\_\_\_. *Olhar sobre o Passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Ponto e Linha sobre o Plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Espiritual na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KLEE, Paul. *Sobre a Arte Moderna e outros ensaios*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LANGER, S. *Ensaio filosófico*. São Paulo: Cultrix, 1962.

\_\_\_\_\_. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LINGIS, Alphonso. A vontade de potência. *Rev. Educação e Realidade*, 28(2): 11-20, jan/jul.2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25657/14987>. Acesso em: 9 dez. 2019

LIMA, Lays Sanches. *O Uso das Cores na Arquitetura e na Cidade: Caso Especial do Bairro Paulistano de Vila Madalena*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

MARTINS, Florinda. Apresentação. In: HENRY, Michel. *Genealogia da psicanálise: o começo perdido*. Curitiba, PR: Editora UFPR, 2009, p.09-33.

\_\_\_\_\_. *Michel Henry: O que pode um corpo?*. U.C.P., Lisboa, 2010.

SPERLING, D.M. *Corpo + Arte = Arquitetura*. Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Concinnitas, 2015.

\_\_\_\_\_. *Recuperar o Humanismo - Para uma fenomenologia da alteridade em Michel Henry*. Principia, Publicações Universitárias e Científicas: Cascais, 2005.

MARTINS, Florinda; CARDOSO, Adelino (Orgs). *A felicidade na fenomenologia da vida: Colóquio Internacional Michel Henry*. Portugal: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006.

MARQUES, Rodrigo Vieira, MANZI FILHO, Ronaldo (Orgs). *Paisagens da fenomenologia francesa*. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

MAURI, Renato Garbaldi. A Im(possibilidade) da Representação na Fenomenologia Material. Disponível em: <<https://portal.metodista.br/eclesiocom/edicoes-antteriores/2016/arquivos/a-im-possibilidade-da-representacao-na-fenomenologia-material>>. 2016. Acesso em: 08 out 2019.

MCGINITY, Lary. Bauhaus. In: FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: SEXTANTE, 2011. p. 414.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.  
\_\_\_\_\_. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura – Antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

OITICICA F. C. *Hélio Oiticica: cor, imagem, poética*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

PENEDA, João Manuel. Kandinsky: da teosofia à Bauhaus. In: *Convocarte: Revista de ciências da arte*. Lisboa, n. 3, 2016, p. 87-105.

PETROVA, Evgenia et al. Kandinsky no contexto da cultura russa do fim do século XIX e do começo do século XX. In: *Catálogo da exposição de Wassily Kandinsky do Banco do Brasil*. Wassily Kandinsky – Tudo começa num ponto. SP: Ed. Centro Cultural Banco do Brasil, 2014.

RYKWERT, Joseph. A sedução do lugar. *A história e o futuro da cidade*. Coleção A, São Paulo, Martins Fontes, 2004.

WONDRACEK, Karin Hellen Kepler. *Ser nascido na vida: a fenomenologia da vida de Michel Henry e sua contribuição para a clínica*. São Leopoldo: EST/PPG, 2010. \_\_\_\_\_ . *Ser nascido na Vida: a fenomenologia da Vida de Michel Henry e sua contribuição para a clínica*. Tese de doutorado. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia. 2010a. Disponível em: <[http://tede.est.edu.br/tede/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=245](http://tede.est.edu.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=245)>.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.