



A propósito de Wörringer

Jorge Lucio de Campos

"Para além da aparência visível das coisas, assoma a sua caricatura e, atrás de cada coisa inanimada, se mostra uma vida misteriosa e fantasmagórica: desse modo, todas as coisas reais se tornam grotescas".

Wilhelm Wörringer

"Pensamos que sabemos ver. As obras de arte, contudo, não deixam de nos mostrar o quanto somos cegos."

Jean- François Lyotard

1

Teórico seminal do movimento de vanguarda expressionista alemão, o *scholar* Wilhelm Wörringer (1881-1965), após realizar seus estudos básicos na cidade de Colônia, freqüentou as Universidades de Friburgo, Berlim e Munique. No corpo de sua *opus*, despontam alguns trabalhos referenciais como o que compôs, em 1908, sobre o pintor renascentista *Lucas Cranach* (1472-1553), e, principalmente, o intitulado *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* ("Abstração e empatia: Uma contribuição para a psicologia do estilo", também de 1908), sua primeira *chef d'oeuvre*, originalmente uma tese – em História da Arte – defendida em Berna e ainda inédita no Brasil.

A publicação atraiu, à época, a atenção de destacados críticos, granjeando-lhe uma inesperada notoriedade. Dali por diante, seguidas reedições o transformaram numa referência de apelo quase obrigatório, até os dias de hoje, entre especialistas e praticantes da arte, e pensadores em geral.¹ Os pintores e artistas gráficos Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) e Emil Nolde (1867-1956) – membros seminais do grupo vanguardista *Die Brücke* ("A ponte") – sediado em Dresden – se valeram de algumas das formulações de Wörringer, utilizando-as como lastro não só para as suas faturas pessoais, como também para a legitimação estética de um retorno – na ocasião, efusivamente, pregado por ambos – aos princípios poéticos de um certo "primitivismo" (principalmente, aqueles inspirados pelas recém-disseminadas, no meio acadêmico-artístico europeu, artes africana e polinésia) como alternativa de revigoração para um, sob o seu ponto de vista, já exaurido cânon ocidental.²

¹ Através de alguns conceitos claramente wörringerianos (e outros rieglianos, como, por exemplo, o de *espaço háptico*) como *linha* (a linha abstracta, barroca e não orgânica que se tornará linha nómada ou rizomática, em todo o caso expressão primeira de uma vontade artística) e *crystal* (símbolo de uma impenetrabilidade háptica que isola a arte do mundo), o filósofo francês Gilles Deleuze (1926-1995) veio a explorar uma tensão constante entre a arte como imitação da natureza e um impulso artístico que é a negação da temporalidade. Vale conferir, a respeito, o estudo de Mireille Buydens, *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*, J. Vrin, Paris, 1990.

² Inspirou-os, sobretudo, as noções de exotismo e a de *angst*, associada por Wörringer, ao acontecimento das abstrações.



1. Ernst Ludwig Kirchner. *Mulher sentada*, 1910-20.



2. Emil Nolde. *Dança ao redor do bezerro dourado*, 1911.

Um pouco mais à frente, ainda no calor daquela surpreendente recepção, Wörringer foi convidado (convite prontamente aceito por ele) para lecionar na Universidade de Berna. Neste ínterim, concluiu um novo livro que viria a ter, igualmente, uma ótima aceitação. Tratava-se de um estudo minucioso sobre a arte e a arquitetura góticas – na verdade, uma espécie de expansão do último capítulo de *Abstração e empatia* – intitulado *Formprobleme der Gotik* (“Problemas formais da arte gótica”) e publicado em 1911.

Trabalhos posteriores, como *Die altdeutsche Buchillustration*, de 1912, se dedicaram, eminentemente, ao enfoque histórico, não conseguindo, todavia, cativar tanto a crítica e o público. Wörringer deixou a Suíça, em 1914, e, ao retornar à Alemanha, alistou-se nas forças armadas, chegando a ir para a frente de batalha durante Primeira Guerra Mundial. Mais tarde, voltou a lecionar, agora na Universidade de Bonn. Foi nesta cidade que concebeu outras obras de peso como *Agyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung* (1927) e *Griechentum und Gotik: Vom Weltreich des Hellenismus* (1928). Ainda em 1928, mudou-se para Königsberg, e, logo após o fim da Segunda Guerra, para Halle, cidade que, então, se situava na zona soviética da Alemanha conquistada. A fundação, pelos comunistas, da República Democrática Alemã, em 1950, levou-o a deslocar-se para Munique, onde permaneceu até o resto de sua vida. Em 1953, firmou residência em Múnaco (Baviera), onde veio a falecer.

2

Comportando-se antes como um pensador do que como um historiador da arte, Wörringer amalgamou uma teoria assentada em, no mínimo, duas importantes pedras de toque: a consistência fértil das convicções de um outro *scholar* – o austríaco Alois

Riegl³ – bastante influenciado, por seu turno, pelo ideário romântico de Arthur Schopenhauer (1788-1860) e a noção de *Einfühlung* (termo traduzível em português – um pouco improvisadamente – por “empatia” e, menos recorrentemente, por “endopatia”, “projeção afetiva” e “projeção sentimental”), definida por José Ferrater Mora, em seu conhecido *Dicionário de filosofia*, como “participação afetiva, e comumente emotiva, de um sujeito humano em uma realidade alheia a este sujeito”.⁴ e por Nicola Abbagnano, em sua não menos notória obra homônima, como “união ou fusão emotiva com outros seres ou objetos (considerados animados).”⁵

Em geral associado a uma das correntes estéticas mais influentes na virada do século XIX (Guido Morpurgo Tagliabue, em seu utilíssimo tratado *L'esthétique contemporaine: Une enquête*, publicado em 1960, a classifica como *histórico-fenomenológica*), Wörringer acabaria sustentando uma tese própria, embora compartilhasse com outros estudiosos – Gottfried Semper (1803-79), Ernst Grosse (1862-1927), Wilhelm Max Wundt (1832-1920), August Schmarsow (1853-1936), entre eles. – uma mesma convicção: a de que a obra de arte deve ser encarada como um fenômeno eminentemente *histórico*.



3. Alois Riegl (1858-1905).

De Riegl, Wörringer tomaria de empréstimo tanto a afirmação de que a *mimesis* (“imitação”) não se reduz à condição de um impulso, acriticamente herdado no grande circuito da produção artística, quanto a de que o fenômeno da *estilização* tampouco se deve a uma simples incapacidade ou, mesmo, incompetência – técnica ou simbólica – para criar representações do real que estejam à sua altura em termos de *verossimilhança*, se referindo, de preferência, a uma inevitável necessidade psicológica de continuamente “ressignificá-lo” (ou melhor, dotá-lo de novos sentidos) de um maneira menos *espiritual* que *mecânica*.

Contudo, sua contribuição para o estudo da arte em geral e da *Kunstgeschichte*, em particular, não deve, sob hipótese alguma, ser subestimada. Embora as linhas de força de *Abstraktion und Einfühlung* sejam, inequivocamente, as fabricações estéticas oitocentistas – no caso, dos poetas românticos Novalis (1772-1801) e Friedrich von Schlegel (1772-1829), a maior influência que ele sofreu foi a do esteta e professor de psicologia Theodor Lipps (1851-1914). Foi a partir deste último que Wörringer construiu o “seu” conceito de *empatia*, ou seja, a sustentação, em si mesma vigorosa e inaugurante, de que o nosso senso do que seja ou não belo advém

³ Cf. a respeito, o ensaio, de minha autoria, “Sobre Riegl, Panofsky e Cassirer: A intencionalidade histórica da representação espacial”.

⁴ Cf. José Ferrater Mora. *Dicionário de filosofia*, Tomo II, São Paulo: Loyola, 2001, p. 827 (verbete “Endopatia”)

⁵ Cf. Nicola Abbagnano. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 325.

do fato de possuímos uma capacidade intrínseca – e intensamente peculiar – de relação com as obras de arte, aqui bem resumida por Miriam Ronzoni:

“Ora, o homem primitivo vivencia a natureza como um caos, como sua inimiga, como uma ameaça de morte; a arte possuiria, por conseguinte, aos seus olhos, uma função apotropaica, sendo dominada pelo impulso de abstração: o primitivo exorciza a caoticidade dos fenômenos com a perfeição e a estabilidade de uma linha e de uma arte abstrata, geométrica, cristalina. (...) O homem primitivo é, em geral, o artista guiado pelo impulso de abstração, é perturbado pelo vasto, incoerente, desconcertante panorama do mundo dos fenômenos, do qual não consegue encontrar a razão nem dominar. O que o anima, neste estado de profunda inquietação, é uma intensa necessidade de tranquilidade, diante da dionisíaca instabilidade dos fenômenos da vida, na qual nada permanece como era e muda em um fluir incessante (...) A felicidade proporcionada pela arte pode, portanto, se concretizar, nessa perspectiva, sobretudo, através de um procedimento antitético com respeito à demanda da empatia: se isola o objeto da arbitrariedade e da precariedade do seu contexto natural e se o imortaliza “associando-o a formas abstratas” (W. Wörringer, *Astrazione ed empatia*, Einaudi, Torino 1975, p. 38); o fim último é tipificar e idealizar o objeto, “torná-lo objeto e inalterável, de aproximá-lo ao seu valor absoluto (Ibidem) (...) A arte clássica é, ao contrário, dominada pelo impulso de empatia: o mundo clássico é um mundo que fez as pazes com a natureza, que a racionalizou, que transformou o caos em cosmos. É este o motivo pelo qual, erroneamente, a estética moderna vê na imitação da natureza o traço distintivo da arte clássica: a nova associação com a natureza conduz o “homem clássico” para os modelos orgânicos, para um sentido de prazer na identificação com as formas da vida orgânica”.⁶

Ao detectar e tentar legitimar uma tendência à abstração nas sínteses arcaicas – localizável, particularmente, no esmero decorativo típico dos estilos bizantino, romano e gótico, Wörringer elegera como um dos pólos da “vontade de arte” (a *Kunstwollen* de Riegl), em oposição à *Einführung*, a *fruição objetiva de si*, uma noção também assinada por Lipps. Para tanto, Wörringer destacou que tal fruição de caráter *fusional* se aplicaria somente à arte dita “clássica”, isto é, a da Grécia do século V a. C. e a da arte europeia pós-renascentista.

Por outro lado, o apreço wörringeriano pela espiritualidade, lançou novas luzes sobre uma das mais antigas questões da metafísica da arte, ao defender que esta última não dar-se-ia, absolutamente, fora de nós mesmos, ou seja, no plano do mundo material, revelando-se antes como um estado de ser no interior do qual travamos contato, ao mesmo tempo, com a natureza e com nós mesmos. Tal distinção entre o orgânico e o inorgânico, ou entre o processo criativo e o objeto artístico seria, a seu ver, um dos componentes basilares da vida humana.

Além disso, *Abstração e empatia* incrementou o interesse por certos períodos da história artística de nossa civilização, caracterizados por uma dominância “abstrativa” tendo assim contribuído, diretamente, para a pesquisa conceitual sobre – assim como para a elaboração prática de – uma pintura assumidamente “não-figurativa”. Com efeito, não foi por simples coincidência que, dois anos após a sua publicação, em 1910, o russo Wassily Kandinsky (1866-1944) realizou a sua primeira aquarela abstrata, lançando, no ano seguinte, o seu tratado *Do espiritual na arte* (cuja primeira redação data de 1909) pela mesma editora de Wörringer, a Piper, de Munique.

⁶ Miriam Ronzoni. “Lo stile e il mondo: Tra Panofsky, Wörringer e Deleuze”.

3

Quanto à *Problemas formais da arte gótica*, a segunda *chef d'oeuvre* de Wörringer, pode-se afirmar que desenvolve a discussão iniciada no em *Abstração e empatia*, aplicando-a agora a um período determinado da história da arte, a saber, a arte europeia medieval dos séculos XIII e XIV. Todavia, também é possível afirmar que, a partir dela, começaram a se tornar patentes certas dificuldades inerentes à sua visão globalizante – em verdade, a qualquer uma baseada em um único estilo, porém supostamente “aplicável” aos demais (ou, ao menos, à maioria deles) – dos fenômenos artísticos e atitudes estéticas. Dentro de tal contexto, com o adjetivo “gótico” pretender-se-ia denominar qualquer estilo não “classicamente” conformado ou ancorado, diretamente, nos princípios formais da antigüidade clássica.

Pretendendo visualizar o gótico como um tipo de arte cujas características mais específicas seriam a *ansiedade espiritual*, a *recusa do espaço* e um *pendor instintivo* pelas transcendências, o principal pressuposto dessa obra referencial acabou mesmo sendo a oposição entre o organicismo vital da empatia e um formalismo abstrato de origem psicológica. Ao longo de seus vinte e um capítulos, o estudo esquadrinha o *factum* gótico sob diversos ângulos que se complementam. Ao mesmo tempo e num certo sentido, tensiona *approaches* lastreadores de nuances bem específicas daquela forma estilística, contendo ainda, de quebra, à guisa de *Abstração e empatia*, algumas interessantes formulações de natureza filosófica.



4. Capa de *Formprobleme der Gotik*, de Wilhelm Wörringer, edição de 1922.

Fenômeno híbrido e eivado de contradições, o gótico nele é definido “não só como a manifestação de uma época, mas, num sentido mais profundo, como a manifestação intemporal de uma raça”. Com tal afirmação, Wörringer não buscou disfarçar uma convicção e um objetivo prévios. Tratava-se de uma óbvia tentativa de associar as fontes daquele estilo aos povos do norte – enquanto mescla de elementos orgânicos e abstratos (essa seria uma peculiaridade *per se* do gótico) que, desde o início, visou diferenciar a arte nórdica celto-germânica dos primórdios da arte oriental, pré-helênica e helênica.

A respeito, sustenta Ronzoni que:

“no gótico, assim como no geométrico, aponta-se a ‘linha geométrica abstrata’ como encarregada de exprimir as intenções artísticas; e, todavia, faltam, completamente, a ‘grandeza serena’ e a eternidade da forma isolada: podemos dizer, com uma definição resumida em perspectiva oximórica, que a linha gótica “quando em sentido orgânico [...] se mantém não expressiva,

parecendo, não-obstante, percorrida por uma extrema vitalidade” (*Problemi formali del gotico*, op. cit, p. 34). Decerto, isso não deve ser, minimamente, concebido como um caráter de síntese entre o empático e o abstrato: mais que o caráter pacificador de uma *Aufhebung*, o gótico possui os traços pouco definidos do híbrido: “não se trata aqui de uma compenetração harmoniosa entre duas tendências opostas, mas, antes, de uma impura e, por assim dizer, inquietante mistura entre eles” (*Idem*, p. 34). O nosso sentimento de empatia, moderado e equilibrado, não chega a entrar numa sintonia imediata com a arte gótica: não se identifica, porém não se subjuga a ela”.

A partir de *Formprobleme*, as dicotomias de Wörringer se tornaram ainda mais agudas. Excessos viriam a ser, infelizmente, cometidos a partir das implicações, historicamente seletivas, de algumas delas (a oposição entre uma idiosincrasia tópica do norte e outra do sul etc) quanto à consideração das diversidades culturais. Estes acabariam, por sua vez, inspirando mundividências bizarras – como a propugnada pelo partido nacional-socialista alemão em sua formulação de uma estética baseada na diferenciação qualitativa entre uma arte supostamente “pura” e outra, supostamente, “degenerada” (não-germânica). É irônico que as mesmas teorizações que viriam a viabilizar a modernização da arte alemã – a partir da eclosão das primeiras vanguardas expressionistas – também tenham servido, posteriormente, para as distorções ideológico-programáticas de seus maiores antagonistas (e perseguidores), dentro da própria Alemanha, os nazistas.

Referências Bibliográficas

- BANDINELLI, R. B. *Organicidad y abstracción*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- CAMPOS, J. L. de. “Sobre Riegl, Panofsky e Cassirer: A intencionalidade histórica da representação espacial”. *Sincronía – Revista Electrónica de Estudios Culturales del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara*, Guadalajara (México), Primavera, Internet, sincronia.cucsh.udg.mx/index.html.
- DVORÁK, M. *Idealism and naturalism in gothic art*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1967.
- GILBERT, K. E. e KUHN, H. *Historia de la estética*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva, 1948.
- HESS, W. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.
- HILDEBRAND, A. von. *The problem of form in painting and sculpture*. New York: Garland, 1980.
- KLEINBAUER, W. E. *Modern perspectives in western art history: An anthology of 20th-century writings on the visual arts*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. *La estética contemporánea. Una investigación*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- REPETTO, A.D. *Breve historia de la estética*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973.
- RICHARD, L. *Del expresionismo al nazismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- RONZONI, M. “Lo stile e il mondo: Tra Panofsky, Wörringer e Deleuze”. *Le parole della filosofia – Seminario de filosofia dell’immagine*, II, 1999. Internet, www.lettere.unimi.it/~sf/leparole/stilewor.htm.
- WÖRRINGER, W. *Astrazione e empatia*. Turim: Einaudi, 1975.
- WÖRRINGER, W. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.