



Universidade de Brasília \_ Unb  
Instituto de Artes \_ IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte

DENISE DIAS COSTA

"PINTURA ANSIOSA" E O CONCEITO DE ABSTRAÇÃO NA PSICOLOGIA DA  
ARTE DE WILHELM WORRINGER.



**Lapa dos Desenhos.**  
Vale do Peruaçu, Minas Gerais.



**DENISE COSTA.** S/ título, 2010.  
Colagem, decalque, pintura.  
Acrílica sobre papel sobre parede,  
2,20 x 1,80 m aprox.

BRASÍLIA  
2011



**Universidade de Brasília \_ Unb  
Instituto de Artes \_ IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte**

**DENISE DIAS COSTA**

**"PINTURA ANSIOSA" E O CONCEITO DE ABSTRAÇÃO NA PSICOLOGIA DA  
ARTE DE WILHELM WORRINGER.**

**Dissertação apresentada como requisito  
parcial à obtenção do grau de Mestre em  
Artes Visuais, Curso de Pós-Graduação em  
Poéticas Contemporâneas, Instituto de Artes,  
Universidade de Brasília.**

**Orientador: Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim**

**BRASÍLIA  
2011**

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de ressaltar que este trabalho não poderia ter sido realizado sem o auxílio de uma bolsa da Capes, que me possibilitou dedicar tempo integral à pesquisa prática e teórica, e o apoio do Departamento de Artes Visuais - VIS da Universidade de Brasília. Para elaboração do presente texto, foram importantes as sugestões dos membros da banca de mestrado integrada pelos professores Pedro de Andrade Alvim, Priscila Rossinetti Ruffinoni e Reinaldo Guedes Machado. Em especial o prof. Pedro Alvim pela orientação e acompanhamento, oferecendo pistas valiosas e críticas que ajudaram a aprofundar as difíceis questões que surgiram ao longo da pesquisa.

... quais são os pressupostos psicológicos para a ânsia de abstração? Nós devemos procurá-los nos sentimentos pelo mundo dessas pessoas, nas suas atitudes em relação ao cosmos. Onde a precondição para a ânsia de empatia é uma feliz relação panteísta de confiança entre homem e o fenômeno do mundo exterior, a ânsia de abstração é a consequência do enorme desconforto interior incutido no homem pelos fenômenos do mundo exterior; no que diz respeito à religiosidade isso corresponde a um forte matiz transcendental a todas as concepções. Nós podemos descrever esse estado como um imenso pavor do espaço. Quando Tibullus diz: O primeiro no mundo, deus fez temer', esta mesma sensação de medo pode também ser concebida como a raiz da criação artística.

Wilhelm Worringer, 1908.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ... what are the psychic presuppositions for the urge to abstraction? We must seek them in these peoples' feeling about the world, in their psychic attitude toward the cosmos. Whereas the precondition for the urge to empathy is a happy pantheistic relationship of confidence between man and the phenomena of the external world, the urge to abstraction is the outcome of a great inner unrest inspired in man by the phenomena of the outside world; in a religious respect it corresponds to a strongly transcendental tinge to all notions. We might describe this state as an immense spiritual dread of space. When Tibullus says: *primum in mundo fecit deus timor*, this same sensation of fear may also be assumed as the root of artistic creation. Wilhelm Worringer, 1908.

## SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	i
RESUMO .....	iii
ABSTRACT .....	iv
1. INTRODUÇÃO .....	5
<b>PARTE I: WILHELM WORRINGER E A PSICOLOGIA DO ESTILO</b>	
2. VOLIÇÃO ARTÍSTICA: DA SIMPATIA À EMPATIA.....	9
3. ABSTRAÇÃO NA ARTE.....	17
4. ORNAMENTO .....	23
4.1 PADRÕES ORNAMENTAIS INDÍGENAS.....	30
5. ARQUITETURA E ESCULTURA.....	35
5.1 TRANSCENDÊNCIA E IMANÊNCIA.....	40
6. O GÓTICO .....	43
<b>PARTE II: ABSTRAÇÃO NA ERA PÓS-INDUSTRIAL</b>	
7. DO SIMBOLISMO Á ABSTRAÇÃO NO SÉCULO XX .....	51
7.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE COR E FORMA .....	61
<b>PARTE III: POÉTICA</b>	
8. PINTURA ANSIOSA .....	72
9. CONCLUSÃO .....	88
10. REFERÊNCIAS.....	94
11. ANEXO I .....	100
12. ANEXO II .....	108

## LISTA DE FIGURAS

### ANEXO I

FIGURA 1 - <i>ULURÍ</i> . Tribo Mehinaku. Cinto feminino de fibras.....	100
FIGURA 2 - Jovem Ticuna. Pintura de jenipapo em torno da boca.....	101
FIGURA 3 - Pintura facial da 'nação onça', Ticuna. Desenho em papel .....	101
FIGURA 4 - Desenho em papel, Ticuna. Pessoa mascarada e pesquisadora	102
FIGURA 5 - Desenho em papel, Ticuna. Máscara e entidade sobrenatural...	102
FIGURA 6 - Mulheres Kayapó-Xikrin do Cateté. Sessão de pintura coletiva	103
FIGURA 7 - Pintura em papel, Kayapó-Xikrin do Cateté.....	103
FIGURA 8 - Xamã Kayapó-Xikrin do Cateté fazendo desenho livre.....	104
FIGURA 9 - Desenho livre feito por homem Kayapó-Xikrin do Cateté .....	104
FIGURA 10 - Panela de barro Kaxinawa com desenho kene, em negativo ...	105
FIGURA 11 – Jovem Kadiwéu com pintura facial.....	106
FIGURA 11a - Padrões ornamentais Kadiwéu .....	106

### ANEXO II

FIGURA 12, 12a – Cadeiras quebradas, 2004.....	108
FIGURA 12b – POLLOCK PINTANDO, 1950.....	108
FIGURA 13 – JACKSON POLLOCK. Catedral, 1947.....	109
FIGURA 14 – ATHOS BULCÃO. S/ data. Pannel de azulejos.....	110
FIGURA 14a, 13b, – DENISE COSTA. S/ título, 2004. Colagem. Acrílica sobre papel sobre tela, 0,70 x 0,70 m, aprox. ....	110
FIGURA 15 – Flores artificiais .....	111
FIGURA 15a – BEATRIZ MILHAZES. Mariposa, 2004. Acrílica sobre tela, 2, 49 x 2,49 m. ....	111
FIGURA 16 – Carimbos. EVA e papel cartão.....	112
FIGURA 16a – DENISE COSTA. S/ título, 2005-2006. Estamparia e Colagem. Acrílica sobre tela, 0,90 x 1,40 m aprox. ....	112
FIGURA 17 – Pintura de manchas e pintas - Desenvolvimento .....	113
FIGURA 18 – DENISE COSTA. S/ Título, 2006. Acrílica sobre tela, 0,75 x 1,60 m. ....	114
FIGURA 18a – GEORGES SEURAT. A Parada,1888-1889 (Detalhe). Óleo sobre tela. 0,99 x 1,50m. Museu Metropolitano de Arte, Nova York. ....	114
FIGURA 19– EMILY KAME KNGWARREYE. S/ título, 1990. Acrílica sobre linho. Tamanho irregular.....	115
FIGURA 19a – DENISE COSTA, S/ título, 2006. Acrílica sobre tela, 0,95 x 1,20 m. ....	115

FIGURA 20 – QUARTZO ARENITA.....	116
FIGURA 20a – DENISE COSTA. S/ título, 2006. Decalque. Acrílico sobre tela, 1,20 x 1,60 m.....	116
FIGURA 21 – Remoção de pinta.....	117
FIGURA 21a– Remoção de mancha.....	117
FIGURA 20b – DENISE COSTA. S/ título, 2007. Decalque. Acrílico sobre tela, 0,90 x 1, 55 m.....	117
FIGURA 22 – Área de cor—Pintura sobre plástico (antes) .....	118
FIGURA 22a – Área de cor—Pintura sobre plástico (depois).....	118
FIGURA 22b – DENISE COSTA. S/ título, 2007. Decalque. Acrílico sobre tela, 0,80 x 1,50 m.....	119
FIGURA 23, 23a – DENISE COSTA. S/ título, 2010. Colagem, decalque, pintura. Acrílico sobre papel sobre parede, 2,20 x 1,80 m aprox. ....	119
FIGURA 23b– Lixo fluvial urbano.....	119
FIGURA 24– Lapa dos Desenhos.Vale do Peruaçu. M.G.....	120
FIGURA 25 – DENISE COSTA. S/ título, 2010. Colagem e pintura. Acrílico sobre papel sobre parede. 32 m <sup>2</sup> aprox. ....	121
FIGURA 25a – CALSÍLICA ARCO-ÍRIS, México. (detalhe).....	121
FIGURA 25b – CRISTAL DE QUARTZO .....	121
FIGURA 26 – DENISE COSTA. S/ título, 2010. Colagem e pintura. Acrílico sobre papel sobre parede. 26 m <sup>2</sup> aprox. Lado esquerdo.....	122
FIGURA 26a – Lado direito. ....	122
FIGURA 26b – Lado direito (continuação).....	122
FIGURA 26c – Vista pela entrada da galeria.....	122
FIGURA 27 – DENISE COSTA. N° 1, s/ título, 2011. Colagem e pintura. Acrílico sobre tela sobre tela. 80 x 90 x 2,50 cm.....	123
FIGURA 27a – DENISE COSTA. N°2, s/ título, 2011. Colagem e pintura. Acrílico sobre tela sobre tela. 80 x 90 x 2,50 cm .....	123

## RESUMO

Esta dissertação analisa a teoria de Wilhelm Worringer sobre a psicologia da abstração em arte que, até hoje, é pouco conhecida no Brasil e tem sido raramente citada em livros e debates sobre a arte abstrata em geral. Possivelmente porque ainda não foi traduzida para o português. Este estudo tem o objetivo de focar alguns aspectos importantes na base da criação artística, como defendidos por Worringer. Apesar da crítica a algumas de suas dicotomias, *Abstraction and Empathy* é considerada aqui como uma ferramenta importante de reflexão sobre minha própria produção poética dos últimos quatro anos, resultante do diálogo entre a teoria da arte e a prática de pintura abstrata.

**PALAVRAS CHAVE:** Empatia. Naturalismo. Volição artística. Necessidade psicológica. Ansiedade. Transcendência. Cristal. Abstração. Abstração geométrica.

## **ABSTRACT**

*This dissertation analyses the theory of Wilhelm Worringer about the psychology of abstraction in art which is little known in Brasil until today, and has been rarely cited in books and debates about abstract art in general. Possibly because his hasn't been translated to Portuguese yet. This study has the goal of focusing onto some important aspects at the root of the artistic creation, as defended by WORRINGER. Despite critics to some of its dichotomy, Abstraction and Empathy is considered here as a important tool of reflection about my own poetic production of the last four years, which results from the dialogue between theory and practice of abstract painting.*

**KEYWORDS:** *Empathy. Naturalism. Artistic volition. Psychic need. Anxiety. Transcendence. Abstraction. Geometric Abstraction. Crystal.*

## 1- INTRODUÇÃO

Pintura Ansiosa é uma pesquisa que envolveu a reflexão sobre a teoria da abstração de Wilhelm Worringer, como exposta em *Abstração e Empatia: A Contribuição para a Psicologia do Estilo*<sup>1</sup> e o desenvolvimento da minha poética em relação à história da arte. O interesse pela tese de Worringer sobre a abstração (arte ornamental, escultura e arquitetura), surgiu no momento em que minha pintura passou a indicar, através da prática, um estado de coisas de fundo psicológico próprio, como resultado de uma experiência de mundo visto como instável, desordenado e violento.

Worringer defende que é a condição psicológica do sujeito que está base de toda criação artística. Para o teórico alemão, a abstração na arte é resultado de um estado de desconforto existencial, como uma ansiedade crônica que age como um tropismo direcionando a atividade criadora.

Desde o início das minhas pesquisas em torno da pintura abstrata, ainda no curso de graduação em artes, tenho articulado minha prática em torno da noção de psicologia do estilo e da abstração, defendida por Worringer. Ao longo do curso de mestrado, a tese que o autor defendeu há mais de cem anos, se mostrou cada vez mais pertinente para entender a arte abstrata enquanto fenômeno na arte ocidental do século XX e antes. Apesar de não analisar a arte do seu tempo, o sistema de polaridades antitéticas, a abstração e a empatia, serviu de referência para muitos artistas e teóricos da arte a partir da sua primeira publicação ainda enquanto trabalho acadêmico em 1907.

Para Worringer a abstração não é ausência de figuração. Ela é, sobretudo, resultado do ato de abstrair de um objeto ou imagem, as suas formas básicas. Esta síntese, ou redução da forma aos seus elementos essenciais adquire uma configuração rígida e de características geométricas que, na natureza, equivale à substância mineral. Na antiguidade, a abstração

---

<sup>1</sup> Título original: *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Publicado como dissertação em *Neuwied*, 1907, e depois como livro: *Munich* R. Piper, 1908. Em língua inglesa foi publicado como *Abstraction and Empathy: A contribution to the Psychology of Style*. Tradução de Michael Bullock. New York: International University Press, 1953. Sem tradução para o português.

Todas as traduções de títulos consultados em língua estrangeira, inglesa e francesa, são de minha autoria.

foi levada a cabo pelas culturas: Egípcia, do Extremo e Médio Orientes, e, no Ocidente, pelos povos indo-germânicos.

Na empatia, também está envolvido o ato de abstrair do objeto seus traços essenciais, no entanto, o processo caminhará em direção à aproximação dessa síntese ao seu modelo natural. Esse foi o projeto dos artistas gregos e renascentistas, que passou a servir como padrão de excelência pela arte ocidental. Worringer combate a idéia de belo ideal adotado pelas instituições acadêmicas, dialogando com o pensamento do teórico vienense Alois Riegl.

Para Worringer, as duas formas de representação artística, tanto pela via da abstração quanto da empatia, se manifestam pela via da volição artística *Kunstwollen*. No entanto, elas não formam categorias estanques. A arte de um povo pode apresentar níveis variáveis de uma ou outra tendência, sendo que, para se conhecer a verdadeira natureza do objeto artístico é preciso entender a relação do homem com o mundo ao seu redor.

Nos termos do autor, na empatia o homem se sente em simbiose com a natureza, por isso sua arte possui características antropomórficas. Enquanto na abstração, o homem se sente inseguro no mundo e vai buscar redenção através da religião. Isso faz com que sua arte adquira um forte caráter transcendental, apresentando qualidades geométricas que se assemelham às formações cristalinas. A penetração do naturalismo dentro da abstração, ou vice-versa, faz surgir uma arte híbrida repleta de tensões internas, como se viu na arte gótica. Neste trabalho defendo que o mesmo fenômeno ocorre hoje na arte contemporânea, principalmente na pintura com justaposição de elementos figurativos e abstratos.

O ponto mais questionável da teoria de Worringer é quando, ao mesmo tempo em que admite o importante papel da religião na arte, que é um dado cultural, ele afirma que a cultura tem papel secundário em relação ao fator psicológico social. Este é um nó que o autor não consegue desfazer apesar das suas explicações, como o leitor poderá conferir ao longo do texto. No entanto, isso não anula a principal contribuição da sua tese, a psicologia da abstração, como eu espero mostrar através desta pesquisa.

Esta dissertação está dividida em três partes:

Na Parte I: WILHELM WORRINGER E A PSICOLOGIA DA ARTE ABSTRATA, faço uma leitura crítica da tese do autor. No capítulo 1: DA

SIMPATIA À EMPATIA, abordo o conceito de empatia em relação à simpatia que a precedeu esboçando o seu emprego na estética para, em seguida explicar o uso que o autor faz do termo na sua tese em relação ao princípio de *Kunstwollen*. No capítulo 2: ABSTRAÇÃO NA ARTE, exponho a tese de Worringer sobre a abstração plástica e como ela se manifestou na arte desde a antiguidade até o período Gótico. O capítulo 3: ARTE ORNAMENTAL diz respeito à opinião do autor sobre o ornamento sob o ponto de vista da abstração e da empatia, em relação ao pensamento de Riegl. Nesta parte incluí a seção 3.1: Padrões Ornamentais Indígenas, onde faço uma leitura da arte algumas tribos indígenas brasileiras, tendo como base na teoria de Worringer. A intenção foi aplicar os princípios desenvolvidos pelo autor para contribuir com a análise antropológica atual. Também achei interessante focar na arte dos povos tribais do território brasileiro, já que o autor parte das sociedades que foram capazes de desenvolver padrões ornamentais profundamente imbricados nos seus costumes, como os mitos, crenças e a organização social. Em seguida, o capítulo 4: ABSTRAÇÃO E EMPATIA NA ARQUITETURA E ESCULTURA, lida com o diálogo entre arquitetura e escultura com enfoque na escultura, sobretudo em relação à abstração, e a contribuição da psicologia da percepção para os estudos da forma na arte. Aqui também está incluída a seção 4.1: Transcendência e Imanência, que fala como estas noções estão refletidas na arte em termos worringerianos. O capítulo 5: O GÓTICO, fala da maneira com a abstração se manifestou neste período da arte ocidental em relação à arte egípcia e do naturalismo do período anterior.

Na parte II: ABSTRAÇÃO NA ERA PÓS-INDUSTRIAL, que corresponde ao capítulo 6: O SIMBOLISMO, falo de alguns aspectos desse movimento complexo que preparou o terreno para a abstração na arte moderna, e que se concretizará como tal na obra Kandinsky primeiramente. Na seção 7.1: A Questão da Cor, falo sobre o papel da cor no surgimento da abstração.

Na parte III: POÉTICA, o capítulo 7: PINTURA ANSIOSA, falo sobre o desenvolvimento da minha pesquisa em pintura, em que levanto os pontos mais relevantes do seu percurso em relação às referências pessoais. Explico também o diálogo estabelecido com a obra de alguns artistas, do passado e do presente durante o seu desenvolvimento, bem como a contribuição da teoria de Worringer para a construção da minha poética.

**PARTE I -**  
**WILHELM WORRINGER E A PSICOLOGIA DO ESTILO**

## 2- VOLIÇÃO ARTÍSTICA: DA SIMPATIA À EMPATIA

O conceito de empatia derivou do termo simpatia, que aparece em uso corrente na Europa por volta do século XVII, para designar afinidade entre pessoas e coisas. Ele foi usado também no contexto da medicina onde o remédio, no caso a simpatia, tinha a propriedade de combater uma doença específica ou servia para curar determinadas partes do corpo. O termo podia indicar também o tipo de transmissão de doenças, quer dizer, por simpatia ou ‘simpaticamente’, *sympathetically*. (JAHODA, 2005, p.152)

No século XVIII, o termo simpatia passa a ser utilizado largamente em disciplinas literárias. A partir da segunda metade do século XIX, o termo *Einfühlung*, em alemão, é usado no mesmo contexto da simpatia, para expressar ‘projeção de si em alguma coisa’<sup>3</sup>, um sentimento tido como mais profundo que a simpatia. Ele foi traduzido para a língua inglesa como *empathy ou feeling into*, por Edward Bradford Titchener (Inglaterra, 1867-1927) no momento da tradução da tese do psicólogo Theodor Lipps (Alemanha, 1851-1914). (JAHODA, 2005, p 152-153)

Uma teoria da empatia é proposta pelo filósofo Robert Vischer (Alemanha, 1847-1933) sob a influência do Romantismo Alemão<sup>4</sup>. Vischer despertou o interesse de muitos intelectuais da época, como Lipps e teóricos da arte como Heinrich Wölfflin (Suíça, 1864-1945) e Aloïs Riegl (Áustria, 1858-1905). (JAHODA, p.153-154)

Vischer combinou psicologia, ótica e artes visuais dentro de uma concepção universalista de espectador que, para a crítica atual, é considerada reducionista. Entretanto, os debates em torno da teoria da empatia ajudaram, por acaso, a estabelecer os parâmetros da teoria e da prática da abstração. (KOSS, 2006, p. 141)

Vischer discutida a forma pura de uma linha em relação às faculdades de percepção do espectador individual. Ele entendeu a visão humana como simultaneamente óptica e corporal descrevendo-a, fundamentalmente, como binocular. Ao contrário da visão monocular, que percebe uma imagem sem referência a escala - a dimensão real das

---

<sup>3</sup> Apesar disso, em termos gerais, não há consenso quanto às diferenças entre os conceitos de simpatia e empatia.

<sup>4</sup> Antes dele, o filósofo Johann Gottfried von Herder (Alemanha, 1744-1803) já havia utilizado o termo ‘simpatia’ ao falar sobre escultura.

imagens vistas através de telescópios e microscópios não é imediatamente visível - a visão binocular situa o corpo do espectador em relação à imagem. (KOSS, 2006, p. 141)<sup>5</sup>

Lipps, por sua vez, foi um acadêmico influente na época, que teve como um dos seus admiradores mais notórios Sigmund Freud (Áustria, 1856-1939). Worringer ressalta, na introdução de *Abstração e Empatia*, a importância das questões abordadas por Lipps para a formulação de sua tese.

Lipps havia sido leitor, e tradutor, do filósofo empirista David Hume (Escócia, 1711-1776). O que pode indicar uma inclinação do psicólogo em considerar a importância da experiência sensível como principal formadora do conhecimento, ao contrário de idéias inatas buscando alternativas para a tradição idealista. Hume via na simpatia um elemento de ligação entre a ética e a estética, e um importante elemento para a formação das emoções humanas, além de um fator determinante do comportamento social.

No relacionamento interpessoal, a empatia significa a capacidade de nos colocarmos no lugar do outro, compreendendo seus desejos, idéias, ações e emoções. Já na contemplação de um objeto, na experiência da empatia ocorre uma fusão emocional do espectador no objeto a partir da dissolução da identidade individual, o desaparecimento dos contrastes e uma tendência a antropomorfização do objeto. (KOSS, 2006, p. 140)

Na tese de Lipps, a empatia é atividade de contemplação estética de auto-gozo objetivado no outro, *objectified self-enjoyment*, que pode ser tanto uma pessoa quanto um objeto, assim como na simpatia, aliás. Entretanto, na empatia há um envolvimento emocional maior do contemplador do objeto, que pode ou não, ser um objeto de arte. (KOSS, 2006, p. 146)

O objetivo principal de Lipps foi encontrar a fonte do prazer estético que ele creditava ao fenômeno da empatia. Ele identificou dois tipos de empatia, de um lado a empatia positiva que oferece repouso, satisfação e fruição prazerosa e, de outro, a empatia negativa que provoca a sensação de desprazer na experiência estética.

---

<sup>5</sup> *Vischer discussed the pure form of a line in relation to the perceptual faculties of the individual spectator. He understood human vision to be simultaneously optical and bodily and described it, crucially, as binocular. Unlike monocular vision, which perceives an image without reference to scale? Unlike monocular vision, which perceives an image without reference to scale - the actual size of images seen through telescopes and microscopes is not immediately apparent - binocular vision situates the spectator's body in relation to the image. (KOSS, 2006, p. 141)*

Além disso, para Lipps a empatia resulta da associação de dois fenômenos: o instinto e a mimese como imitação automática, *automatic imitation*. Ambos se manifestam como fenômenos espontâneos, e não como produto da reflexão consciente. Ele dá como exemplo o bocejo contagiante, pois, no momento em que alguém começa a bocejar, provavelmente bocejarei também, pois sinto em mim a vontade de bocejar que foi 'ativada' pelo bocejo do outro. (JAHODA, 2005, 156).

No caso da empatia com um objeto, essa vontade interior posta em ação pode ser explicada da seguinte maneira:

Ao percebermos um objeto exterior, fundimos o que acontece dentro de nós com a existência desse objeto e, de seguida, projectamos essa síntese para o exterior. Se, por exemplo, o objeto for estreito e vertical, os nossos músculos oculares experimentam um esforço de elevação, associado na nossa consciência a outros movimentos virtuais do nosso corpo, que gostaríamos de nos levantar do chão, e também às sensações musculares relativas ao peso, à resistência e à gravidade. (...) Ao usufruirmos da nossa actividade, sentindo-nos na posse de forças vitais triunfantes, projetamos sobre o objeto a nossa emotividade interior. (CARCHIA E D'ANGELO, 1999, p.104)

Mas para Worringer (1907, p. 5) a teoria da empatia não deve ser aplicada ao universo mais amplo da atividade artística, pois ela se dirige a um único pólo da emoção artística, *human artistic feeling*. Para o autor, um sistema estético coerente deve levar em consideração conceitos que possam servir de contraponto um para o outro. Na teoria de Lipps, as sensações de prazer e desprazer são como modulações do mesmo fenômeno, a empatia.

Worringer (1907, p. 6) concorda com Lipps sobre a necessidade básica do ser humano de auto-ativação, *self-activation*, concebida como volição em ação, *volition in motion*, que é provocada no observador pelo objeto em virtude das suas características. No entanto, quando essa ativação da volição acontece, não de forma prazerosa, mas provocando uma reação de desagrado, o processo de empatia não se completa. Portanto, a relação do espectador com o objeto é de outra natureza e, portanto, corresponde a outro tipo de volição. Esta, por sua vez, é um impulso que busca suprimir justamente aquilo que satisfaz a necessidade de empatia.

Para além dessa empatia, existe um apelo ansioso, uma necessidade profunda que exige formas outras que as do naturalismo clássico que se apura em belo ideal. Ao gozo objetivado de si mesmo, Worringer opõe uma atitude inversa, a "renúncia a si mesmo", atitude que ele denomina "abstração". (BAZIN, 1989, p. 168)

Buscando uma alternativa para a concepção unilateral da empatia, Worringer se inspira no princípio dualista de Friedrich Wilhelm Nietzsche (Alemanha, 1844 – 1900) em *O Nascimento da Tragédia*, onde o filósofo concebe a civilização como fenômeno estético gerado a partir do embate entre dois impulsos fundadores, um apolíneo e outro dionisíaco. O primeiro relacionado à harmonia, o equilíbrio e a moderação corresponde ao desejo de empatia, e o segundo, que representa o exagero, a força e a irracionalidade corresponde ao desejo de abstração. Juntos estes dois impulsos compõem o que em Riegl, e depois em Worringer, foi chamado de *Kunstwollen*<sup>6</sup>, volição<sup>7</sup> artística. (KOSS, 2006, p.145).

Worringer (1907, p. 14, 137) explica em nota que, é possível ‘empatizarmos’<sup>8</sup> com as formas abstratas, como as pirâmides do Egito, por exemplo. Mas, ele não acredita que tenha sido a empatia o impulso que guiou seus criadores. Baseado nesta constatação, Worringer analisa os estilos<sup>9</sup> da arte ocidental desde a Antiguidade até o Barroco, dos primitivos e do Oriente Médio.

Além de Lipps, Worringer cita Riegl em vários momentos de sua tese, destacando a importância que o conceito de *Kunstwollen* introduzido por ele. Riegl é visto como um dos fundadores da história da arte como campo de estudo específico dentro da História, assim como Wölfflin e Panofsky. Todos esses teóricos estão situados na corrente tradicional da filosofia idealista alemã.

Em Riegl, a história da evolução da arte se torna uma história da vontade artística e não mais um organismo em processo contínuo de aprimoramento técnico, ou fruto do acaso, segundo a visão materialista predominante da época. Em *Stilfragen*<sup>10</sup> (1923), ele sintetiza anos de pesquisa e artigos publicados sobre o estudo da padronização de objetos decorativos de épocas passadas, como os

<sup>6</sup> Traduzido do alemão para o inglês como *volition*.

<sup>7</sup> Poder de escolher ou determinar; arbítrio, vontade. Em psicologia, a volição um dos três tipos de função mental que são o afeto, a cognição e a volição. Dicionário Houaiss, 2001.

<sup>8</sup> O tradutor usa o termo *empathize* cuja tradução poderia ser *empatizar*. Tomo a liberdade de incluir aqui esse neologismo como forma de tornar o texto mais objetivo. Embora entendo que o autor se referia a simpatia, mais do que à empatia. Em português o termo empatia só existe enquanto substantivo feminino e não como verbo. É definido como faculdade de compreender emocionalmente um objeto (um quadro, p.ex.). (Houaiss)

<sup>9</sup> Estilo (em inglês *style* e em alemão *stil*) é entendido aqui como o conjunto de características que distinguem determinada forma de expressão. (ABBAGNANO, 2000, p.375)

<sup>10</sup> *Stilfragen: Grundlegen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1893, trad. Evelyn Kain, Traduzido para o inglês como *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, com notas e introdução de David Castriota, prefácio de Henri Zerner, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1992.

tapetes orientais, até então tidos como “arte menor”, dando a eles status de obras de arte. Através da gênese da forma, Riegl conclui que mudanças de estilo não seguem o que tradicionalmente era considerado uma necessidade básica do homem: a imitação da natureza. Mas, ao contrário, são motivadas por uma volição artística, *Kunstwollen*, que obedece às suas próprias leis internas. “Segundo ele (Riegl), se não se compreendeu a arte romana, foi porque se quis opô-la a arte grega. Em relação aos critérios do classicismo grego, tal arte só poderia parecer degenerada e inepta”. (BAZIN, 1989, p. 132). Vista de dentro, a arte romana não teria caído em ‘decadência’ por causa das invasões bárbaras<sup>11</sup>, mas sofreu transformações na própria vontade artística que resultaram em mudanças estilísticas na arte.

Tem-se afirmado com freqüência que a arte antiga declinou nesses anos, e é certamente verdade que muitos segredos do melhor período perderam-se no torvelinho geral de guerras, invasões e revoltas. (...) O ponto fundamental é que os artistas desse período já não estavam satisfeitos com o mero virtuosismo do período helenístico e tentavam agora obter novos efeitos. (GOMBRICH, 1995, p. 131)

Se Gombrich concorda, ainda que indiretamente, com a tese de Riegl sobre as causas internas das mudanças na arte romana, ele o criticou pelo uso do conceito de *Kunstwollen* dizendo que era uma idéia vaga. (BAZIN, 1989, p. 134). Worringer, ao contrário, viu nele uma ferramenta que poderia revelar os processos de transformação da arte.

Apesar de ser considerado um precursor da teoria formalista no século XX, Riegl não conseguiu ultrapassar as sólidas bases positivistas da sua visão da história da arte. Juntamente com Wölfflin que, aliás, foi professor de Worringer, Riegl desenvolveu sua tese sobre o desenvolvimento da história da arte, na passagem do século XIX para o século XX, e seus discursos revelam a concepção idealista da história da arte que Arnold Hauser (2000, p. 668) chama de “metafísica platônica” presente no conceito de *Kunstwollen*.

Riegl considera os grandes estilos históricos como indivíduos independentes, mutáveis e incompatíveis, vivendo ou morrendo, sucumbindo e sendo substituídos por outro estilo. O conceito de história da arte como contigüidade e sucessão de tais fenômenos estilísticos, cujo valor reside em sua individualidade e que têm de ser julgados por seus próprios padrões, constitui, em alguns aspectos, o mais puro exemplo da concepção romântica, com sua personificação de forças históricas. (HAUSER, 2000, p. 669)

Com certeza, há mais de um século passado depois das primeiras tentativas de Riegl de teorizar o desenvolvimento do ornamento, hoje, com o

---

avanço dos Estudos Culturais, sabemos que a história da arte é um fenômeno complexo. Segundo o próprio HAUSER (2000, p. 670), "... todos os fatores, materiais e intelectuais, econômicos e ideológicos, estão entrelaçados, num estado de interdependência indissolúvel..."

Entretanto, o fato da história da arte ser um conjunto de processos dinâmicos não invalida a proposta de uma volição artística, em nível pessoal e social, como condutora das mudanças de estilo na arte, pois isso seria negar a contribuição da psicologia para a história da arte. Penso que o problema estaria em negar que existe uma individualidade psíquica atuando e fazendo escolhas durante a criação do objeto artístico, mas que é ao mesmo tempo guiada por uma volição mais geral. Isso acontece na arte contemporânea, a despeito das diferentes poéticas e enfoques pessoais, vemos uma forte preocupação dos artistas com as condições de vida do planeta. Para Worringer (1907, p. 9) então, a *Kunstwollen* deve ser entendida como uma demanda, tanto psicológica quanto cultural, que existe *per se*, como um fator básico de toda criação artística. Em sua essência, todo trabalho de arte é a concretização desse *a priori*. Ao mesmo tempo, o autor concebe essa vontade artística como um impulso consciente e direcionado, *aim-conscious impulse*, que precede a criação artística, ao contrário de Lipps que explicou a empatia em termos de instinto, entretanto ele não desenvolve os detalhes dessa concepção. (WORRINGER, 1953, p. 10-11)

Worringer concorda com Riegl na sua crítica a concepção materialista<sup>12</sup> da arte, ou seja, as diferenças estilísticas na arte não devem ser explicadas do ponto de vista da falta de habilidade técnica, mas de uma tendência volitiva diferente. Assim, é a vontade artística que age sobre os outros fatores (utilidade, material e técnica) como coeficientes de fricção no interior da criação artística.

O autor distingue o impulso à imitação do naturalismo<sup>13</sup> na arte. Para ele, o impulso à imitação sempre existiu na prática artística e se caracteriza pelo exercício da destreza manual desprovida de valor estético significativo. Ele dá o exemplo da arte egípcia popular que é mais fiel à realidade do que a arte da corte. A arte que se destinava aos faraós apresenta um estilo austero que se distancia

---

<sup>12</sup> Protagonizada pelo arquiteto e historiador Gottfried Semper (Alemanha, 1803-1879) que concebeu a arte como produto de três fatores: utilidade, matéria prima e técnica.

<sup>13</sup> Segundo Worringer (1953, p.27), é mais apropriado para falar em arte de naturalismo do que de realismo, que é mais empregado na literatura. Embora, muitas vezes, os termos naturalismo e realismo sejam usados como sinônimos por artistas e teóricos da arte.

do realismo e, segundo ele, satisfaz uma demanda psicológica profunda, enquanto a arte do povo encontra gratificação na 'brincadeira desobrigada de imitação do real'. (WORRINGER, 1953, p. 12)

Para Worringer, nem as garatujas das crianças, nem a arte dos povos primitivos podem ser comparados com objetos de arte 'autênticos'. Esta afirmação suscita, a princípio, algumas questões de ordem ética que seriam rejeitadas no meio científico atual, pois conduzem à julgamentos de valor e atribuição de padrões de autenticidades e originalidade artificiais. No entanto, Worringer não diz que essas manifestações de natureza estética, entre outras, são menos importantes, bem ao contrário como já foi visto. É necessário estar atento para a verdadeira intenção do autor, que escreveu há um século, cujo objetivo foi investigar a origem do impulso da criação artística, e não de qualificar seus resultados. Worringer faz justamente a 'virada' na visão da crítica ao trazer a arte primitiva para o mesmo plano de importância que a arte européia.

Através do estudo da arte egípcia, o autor identifica a forma abstrata (geométrica), em oposição a forma empática (orgânica) na arte para oferecer a sua visão de História da Arte. Sua teoria é baseada na idéia de psicologia da necessidade de arte, que está relacionada à maneira como o ser humano se sente no mundo que, no caso da abstração geométrica, adquire um forte matiz religioso.

"Por sentimento a respeito do mundo quero dizer o estado psicológico no qual, em um momento qualquer, o homem se colocou em relação ao cosmos, em relação aos fenômenos do mundo exterior (...) e que gerou resultado na arte". (WORRINGER, 1953, p. 13)<sup>14</sup>

Aquilo que para nosso ponto de vista parece uma deformação, diz Worringer, deve ter sido de grande beleza para o seu criador. Assim, ao contrário do que se poderia pensar a partir da sua linguagem da época, ele defende que toda valoração feita a partir do ponto de vista da nossa estética moderna, que julga exclusivamente em termos da Antiguidade ou Renascimento, são equivocadas. Pois, em relação à rigidez das pirâmides do Egito e dos mosaicos bizantinos, a teoria da empatia de Lipps não se encaixar.

---

<sup>14</sup> *By the feeling about the world I mean the psychic state in which, at any giving time, mankind found itself in relation to the cosmos, in relation to the phenomena of the external world (...) and bears outward fruit in the work of art. (WORRINGER, 1953, p. 13)*

Para o autor, na Europa a arte oscilou entre a abstração, primeiramente com o homem primitivo<sup>15</sup>, e a empatia. Assim, a volição artística que motivou a construção das pirâmides do Egito, os mosaicos de Bizâncio e a arte gótica resultaram do que Worringer chamou de impulso<sup>16</sup> à abstração. Na arte, abstração imprime características lineares e geométricas, em contraste com o naturalismo, resultante do impulso à empatia de características orgânicas.

---

<sup>15</sup> O termo possui dois sentidos: 1) O mesmo que originário. 2) O que é simples ou elementar. Quando usado para designar ou classificar grupos humanos, o termo primitivo tende a ser rejeitado pelas análises das ciências sociais atuais, devido às conotações etnocêntricas explícitas em seu uso comum e por sua imprecisão como conceito. (ABBAGNANO, 2000, p. 793)

<sup>16</sup> O termo impulso é entendido neste trabalho como necessidade urgente, pois corresponde melhor ao termo *urge* utilizado pelo tradutor de Worringer. Não seria adequado fazer correlação com o termo pulsão da teoria psicanalítica de Freud, pois ele se refere 'ao funcionamento psíquico inconsciente' (ROUDINESCO, 1998, p. 629), enquanto que para Worringer o impulso é consciente. Embora o autor não tenha elucidado sua concepção de consciente e inconsciente, entendo que, no seu texto, ele admite indiretamente que tanto o impulso de abstração quanto o de empatia são uma combinação dos dois processos.

### 3- ABSTRAÇÃO NA ARTE

Para chegarmos ao outro pólo da volição artística, a abstração, sigo os trilhos da análise de Worringer em *Abstração e Empatia*, em que estabelece a correspondência das duas volições artísticas e a sua manifestação concreta na arte. Dessa maneira, a vontade de empatia está para o naturalismo, como vimos no capítulo anterior, assim como a abstração está para estilo<sup>17</sup>.

Em nota, Worringer (1953, p. 28, 138) concorda com a visão de Wölfflin a respeito do *Quattrocento* como uma época de transição, e na qual a arte se apresentou de forma incoerente e desarticulada. O autor percebe a mesma situação na sua época, o que pode explicar em parte o fato dele não tê-la considerado para análise em *Abstração e Empatia*. Ele pontuou que apenas as características claras e comuns a toda arte podem ser motivo de especulação científica. Por isso, talvez lhe faltasse também o distanciamento histórico que lhe permitisse ver com mais objetividade as mudanças que estavam ocorrendo naquele momento de início do século XX.

“É característico do ponto de vista moderno que em meio à nossa geração é precisamente o período de transição do Quattrocento, com seu tatear incerto, suas tentativas confusas e errôneas e freqüentemente seu realismo obtuso, que goza de estima particular (...).” (WORRINGER, 1953, p. 28)<sup>18</sup>

O fato de a Renascença ter se tornado a referência principal de artistas e teóricos das épocas posteriores, se deve mais ao que foi atribuído às suas aparências, do que aos processos psicológicos, *psychic process*, na base do seu desenvolvimento. Pelo seu caráter essencialmente narrativo, a arte europeia acabou obliterando outros aspectos importantes relativos ao efeito estético. Segundo Worringer (1953, p. 31-32), as qualidades fundamentalmente ‘literárias’ da arte ocidental apelam para dimensão complexa das emoções humanas, alheias ao que Riegl chamou de ‘aquela condição superior da matéria a qual chamamos de forma’. Assim, nos trilhos dos seus predecessores, Riegl e Wölfflin - também fundadores do que veio a ser chamado mais tarde de da teoria

<sup>17</sup> Estilo, style em inglês, significa o ‘conjunto de características que distinguem determinada forma de expressão. Hegel expandiu esta conotação e incluiu no Estilo também as determinações que as condições da arte em questão produzem na forma expressiva’. (ABBAGNANO, 2000, p. 375)

<sup>18</sup> *It is characteristic of the modern standpoint that amongst our generation it is precisely the transition period of the Quattrocento, with its uncertain groping, its confused and mistaken endeavours [sic], and its frequently obtrusive realism, that enjoys particular esteem (...).* (Worringer, 1953, p. 28)

formalista - ele chama atenção para a importância do objeto em si, como entidade independente de referências exteriores.

O naturalismo como pressuposto psicológico da empatia se concretiza na fluidez do universo orgânico. Isso é o que permite com que o homem goze em acordo com o fluxo natural de suas forças vitais, segundo a sua necessidade interior de ação, numa 'feliz corrente de acontecimentos'. De forma que ele experimenta um estado de ausência de desejo ou 'pausa na sua consciência individual' (auto-alienação) que o torna capaz de gozar a 'felicidade puramente orgânica de si mesmo'. É esse naturalismo em 'estado puro'<sup>19</sup> que Worringer (1953, p.33) contrasta com o conceito de estilo, ao qual ele propõe uma expansão de sentido.

(...) não podemos aceitar a mencionada interpretação popular do conceito de estilo; pois isso envolve, como fator primário e crucial, o esforço de submeter o modelo natural. Ao contrário, nós o consideramos como ponto de partida e o substrato do processo psíquico como todo, o fator para o qual, nesta definição, apenas o papel de modificador e regulador lhe é atribuído. (WORRINGER, 1953, p. 34)<sup>20</sup>

Worringer declara que a linha histórica que ele traça a partir do homem pré-histórico, passando pela Antiguidade Clássica, o Gótico até o Renascimento, é apenas uma idealização. Ela serve para ilustrar de que forma os dois pólos da vontade artística atuaram, a abstração e a empatia, se intercalando e sofrendo modificações ao longo da história da arte.

O autor (1953, p. 34) esclarece que não é um evolucionista, pois ele não concorda com a visão de que o desenvolvimento das espécies vai do mais simples para o mais complexo. Ser um evolucionista implicaria aceitar o ponto de vista tradicional, no qual a arte dos primitivos, em comparação com os clássicos, é tida como menos desenvolvida, o que iria de encontro à sua defesa da arte de outras culturas e épocas. O fato de ser um acadêmico que intencionou trazer para o mesmo nível de importância da arte européia objetos de origem obscura que, no

---

<sup>19</sup> Entendo que Worringer faz uso do conceito de pureza no sentido estrito, ou seja, 'o que não está misturado com coisas de outra natureza, ou, com mais exatidão, o que é constituído de modo rigorosamente conforme a própria definição'. (ABBAGNANO, 2000, p. 813). Quanto às implicações éticas que hoje vemos no uso do termo como adjetivo, em nenhuma ocasião encontrei indicações de que o autor aplicou juízos de valor ao se referir à arte de outros povos em comparação à arte européia. Bem ao contrário, a tese de Worringer propõe uma nova maneira de entender a arte, a partir da psicologia do estilo, que pretendeu contribuir para superar a visão acadêmica européia.

<sup>20</sup> (...) *we cannot accept the aforesaid popular interpretation of the concept style; since this involves, as the primary and crucial factor, the endeavour to render the natural model. Rather do we regard as the point of departure and the substratum of the whole psychic process, the factor to which, in this definition, only a modifying and regulatory role is ascribed.* (Worringer, 1953, p. 34)

mínimo, não se enquadravam no conceito de beleza daquele período, contribuiu para provocar o interesse do meio artístico pela arte de outras culturas.

Mas a verdadeira contribuição de Worringer foi encontrar uma explicação para a abstração na arte. Ele fez isso aplicando princípios da psicologia, a volição, e defendendo que as transformações na arte partem da maneira como o homem se relaciona com o mundo. Para o homem primitivo, por exemplo, em face da arbitrariedade dos fenômenos naturais e as falhas na percepção que induzem ao erro na apreensão da realidade, surgiu a necessidade de criar 'lugares de repouso' ou fixação lógica. Essa necessidade de fixação encontrou satisfação na tradução desses fenômenos nas formas claras e objetivas da geometria. O efeito tranquilizador na construção da forma geométrica foi possível através das suas estruturas estáveis, como aquelas que regem as leis morfológicas dos cristais, que o autor chama de 'matéria inorgânica cristalina'<sup>21</sup>. (WORRINGER, 1953, p.34-35)

Segundo Worringer (1953, p. 35), a abstração geométrica responde a condições pré-existentes do organismo humano, que vem de raízes profundas da constituição somato-psicológica, *somato-psychic constitution*. No caso do homem primitivo, ela correspondeu ao reflexo espontâneo da volição artística, ao contrário da geometria que conhecemos hoje, que é fruto da elaboração intelectual.

Para o autor, tudo no mundo está em profunda conexão, mas uma coisa é estar em paz com este fato, outra coisa é sentir-se perdido num grande emaranhado de fenômenos imprevisíveis. Assim, a necessidade de empatia, no sentido de busca de comunhão com o mundo exterior, é inerente a todos nós, no entanto, nem sempre isso é possível. A perenidade do mundo natural com suas

---

<sup>21</sup> Muitos filósofos usaram o cristal como metáfora. Um deles foi *Arthur Schopenhauer* (Alemanha, 1788-1860) a quem Worringer se refere em *Abstração e Empatia* (p. 18, 137). Esta passagem é esclarecedora:

Assim, por exemplo, a *Idea* que se revela em muitas forças gerais da natureza tem sempre uma única expressão... Da mesma maneira o cristal tem apenas uma manifestação de vida, cristalização, que mais tarde tem sua adequada e exaustiva expressão na forma rígida, o cadáver daquela vida momentânea. A planta, no entanto, não expressa a *Idea* cujo fenômeno é, imediato e através de uma única manifestação, mas uma sucessão de desenvolvimento de seus órgãos no tempo. (SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e representação*, 1818/1819, vol I, p.202).

*Thus, for example the Idea that reveals itself in any general force of nature has always one single expression... In the same way the crystal has only one manifestation of life, crystallization [sic], which afterwards has its fully adequate and exhaustive expression in the rigid form, the corpse of that momentary life. The plant, however, does not express the Idea whose phenomenon it is, at once and through a single manifestation, but in a succession of developments of its organs in time. (SCHOPENHAUER, *The World as Will and Representation*, 1818/1819, vol I, p.202)*

transformações não oferece segurança ao espírito angustiado<sup>22</sup> frente à complexidade do mundo, o que levou o homem de certos períodos históricos e culturas a buscar eternizar o curso dos acontecimentos.

O desafio que o homem primitivo enfrentou na abstração foi de interpretar, através de um processo de estilização, aqueles elementos visuais mais significativos do mundo exterior. Entretanto esta não foi uma tarefa simples:

... E a relação entre o criador e o modelo natural não era inofensivo prazer em copiá-lo na sua realidade, e aproveitando a concordância entre o processamento e o objeto, mas um conflito entre o homem e o objeto natural de que ele tentou arrancar sua temporalidade e falta de clareza. (WORRINGER, 1953, p. 37)<sup>23</sup>

Nesta passagem, Worringer indica que, a abstração a qual ele se refere parte de associações com o mundo concreto. Ele não poderia ter antecipado a concepção moderna de arte abstrata e seus desdobramentos. Primeiramente foram as experiências dos artistas simbolistas que, inspirados na evocação de sonhos e idéias místicas, prepararam o terreno da abstração na pintura. Em seguida Kandinsky que, ao relacionar a pintura a musica, chegou a uma concepção de abstração como uma forma de representação não-objetiva, ou seja, que exclui a figuração (MORGAN, 1992, p. 9).

Estilo, que em Worringer é sinônimo de abstração, corresponde à ordem, disciplina, hierarquia e organização, entretanto, a empatia pode da mesma forma apresentar essas qualidades. Mas para o autor, o equilíbrio e harmonia naturalistas não são do mesmo tipo das estruturas geométricas dos minerais. Uma maneira de entender essa diferença é considerar que, o repouso conquistado pelo artista primitivo, ainda que parcialmente segundo nosso autor, só aconteceu num segundo momento, depois que ele se empenhou em estruturar e estabilizar a forma do objeto analogamente às leis da matéria inorgânica. No entanto, num primeiro momento, o que motivou sua vontade foi a ansiedade, que é um ponto de partida oposto ao da empatia onde a harmonia está presente desde o início.

---

<sup>22</sup> A palavra *anxiety* é empregada por Worringer tanto como sinônimo de ansiedade, como de angústia.

<sup>23</sup> ... *And the relation between the creator and the natural model was not harmless delight in copying it in its reality, and enjoying the concordance between the rendering and the object, but a conflict between the man and the natural object which he sought to wrest from its temporality and unclarity.* (WORRINGER, 1953, p. 37)

Este conflito entre o artista e seu modelo natural, me leva à concordar com a visão da teórica Juliet Koss, que sugere a ligação da teoria dualista de Worringer com o binômio Dionísio e Apolo de Nietzsche. É possível considerar a validade desta suposição se não perdermos de vista o fato de que a análise de Worringer se dirige àquele que cria, à sua subjetividade, e à maneira como ele se sente perante o mundo. O resultado do fazer artístico, a abstração, se apresenta, como nos primitivos e nos egípcios, oposto à maneira como o artista se sente, pois ele busca neutralizar esta inquietude, estruturando e condensando a forma segundo as leis da ordem geométrica.

Worringer (1953, p. 37) descreve como os primitivos teriam 'estilizado' as formas do mundo exterior no que Riegl chamou de individualidade material fechada. Para isso houve duas possibilidades, a primeira foi evitar a representação do espaço, pois isso o colocaria em 'conexão com o infinito' - a espessura sugere a continuação material no espaço - e o manteria no mesmo estado de angústia, provocado pelo modelo natural. Worringer (1953, p.38 e 38) comenta que uma representação impressionista<sup>24</sup> estaria também fora de questão, pois isso não seria uma forma de dar objetividade à realidade, mas à sua aparência. A segunda possibilidade foi a aproximação com as formas abstratas do cristal.

Segundo o autor, o espaço tridimensional é o maior inimigo de todos que buscam a abstração, ele é a primeira coisa que o artista primitivo teve que suprimir, pois ele sugere as relações entre os elementos. Em seguida, o artista teve que evitar o efeito de sombreado que cria a impressão de volume. Das três dimensões, a altura e a largura são imprescindíveis para obtenção da noção de materialidade individual, já a profundidade não, servindo apenas para obscurecer a percepção do objeto.

É precisamente o espaço que, preenchido com ar atmosférico, ligando as coisas e destruindo seu fechamento individual, dá às coisas o seu valor temporal e os guia para o jogo cósmico do fenômeno, mais importante de tudo a este respeito é o fato de que o espaço como tal, não é suscetível de individualização. (Worringer 1953, p.22)<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Entendo que Worringer não se refere ao movimento Impressionismo propriamente dito, mas a um tipo de representação que, não obstante, se funda em impressões pessoais da realidade.

<sup>25</sup> *It is precisely space which, filled with atmospheric air, linking things together and destroying their individual closedness [sic], gives things their temporal value and draws them into the cosmic interplay of phenomena; most important of all in this connection is the fact that space as such is not susceptible of individualisation [sic]. (Worringer 1953, p.22)*

Assim, os povos das culturas antigas, *ancient cultural peoples*, compreenderam que, para fixar as coisas como fenômenos materiais individualizados, era preciso representá-las no plano. O objetivo da vontade artística, explica Worringer (1953, p. 40), não foi apenas de perceber o modelo natural em sua unidade isolada, mas de reproduzi-lo. O que, segundo ele, é uma questão de imaginação e não de percepção, pois somente através da imaginação o homem poderia encontrar um substituto aproximado para algo que, não obstante, está fora de alcance<sup>26</sup>.

A aproximação da representação do objeto ao espaço do plano não significou que o artista poderia ter se contentado em traçar o seu contorno ou silhueta, pois com isso a materialidade não seria alcançada. Ao contrário, as noções de profundidade foram transformadas em relações de planos. Isso remete às inovações formais na arte moderna, largamente inspiradas na escultura primitiva em que objetos tridimensionais, como máscaras e esculturas africanas, foram traduzidas para a linguagem bidimensional através de 'planos facetados', principalmente na obra de Picasso. (HARRISON et al, 1998, p. 55).

---

<sup>26</sup> Worringer evoca a questão da possibilidade de conhecimento das coisas-em-si. Na doutrina kantiana, assim como no Iluminismo em geral, "...o conceito de C.-em-si [sic] não permanece um simples lembrete da limitação do conhecimento humano e uma advertência para afastar o homem das especulações metafísicas'. Mas revela-se 'como instrumento técnico para circunscrever os limites' desse conhecimento. (ABBAGNANO, 2000, p. 152)."

#### 4- ORNAMENTO

Riegl, que afirmou o valor histórico-cultural do ornamento. Seguindo a mesma perspectiva, Worringer vai defender que é na arte ornamental onde a volição artística de um povo se revela mais claramente.

A noção de ornamento, comum ao senso crítico europeu, deriva de Sócrates, segundo Platão, que alertou para os artifícios ornamentais da retórica sofista. A condenação do ornamento como um tipo de embelezamento acessório se tornou uma questão polêmica, estética e moral, desde Cícero até Le Corbusier. (CARCHIA G.; D'ANGELO, P., 1999, p. 269)

Worringer analisa principalmente o desenvolvimento da arte indo-germânica<sup>27</sup>, no seu aspecto mais geral, desde a pré-história. De acordo com ele, o estilo geométrico foi o primeiro a aflorar em todo ornamento e que o estilo naturalista, é posterior a ele. Muito embora existam casos, assinalados pelo autor mesmo, que poderiam indicar o contrário.

Os desenhos e pinturas nas cavernas da região de *Dordogne*<sup>28</sup> e a arte egípcia, do período anterior à Primeira Dinastia, na região de Kom-El-Ahmar<sup>29</sup> são o exemplo mais emblemático do tipo de naturalismo que foge às regras da abstração geométrica. Mas, segundo Worringer (1953, p. 53), não foi o naturalismo da arte destes povos que levou ao naturalismo da antiguidade clássica. As figuras de homens de animais pintados nos paredões de *Dordogne* correspondem mais ao impulso de imitação, ou seja, ao exercício descomprometido da habilidade manual e não ao do que o autor chamou de 'arte esteticamente acessível', *aesthetically accessible art*. Esteticamente acessíveis são para ele aquelas formas cuja clareza e regularidade alcança a sensibilidade estética comum, que levaram a criação artística tanto das pirâmides do Egito,

---

<sup>27</sup> Os indo-germânicos fazem parte dos povos originários das estepes da Ásia central ou dos planaltos iranianos (tb. chamados arianos) que, a partir do final do Neolítico se expandiram para a Europa, Pérsia e península da Índia. (HOUAISS)

<sup>28</sup> A *Dordogne* é um departamento da região da *Aquitane* no sudoeste da França. É onde se encontra o vale do *Vézère*, um complexo de cavernas com remanescentes pré-históricos, uma delas é Lascaux. (Hill, 1974, p. 354)

<sup>29</sup> *Kom El Ahmar* é um vilarejo e um sítio arqueológico no sul do Egito, em torno de 90km de *Luxor*. O seu antigo nome era *Nekhen* e o seu nome grego era *Hierakonpolis* (A cidade do Falcão). *Nekhen* foi a capital do Alto Egito antes da unificação do país e a construção de *Mênfis*. Por volta de 4000 AC, *Nekhen* foi um assentamento pré-histórico que possibilitou a sedentarização de grupos humanos. (*Egyptopia*)

quanto das obras magistrais de Fídias<sup>30</sup>. Enquanto outros, apesar do seu reconhecido naturalismo, são remanescentes de um período cultural que não foi capaz de desenvolvimento artístico significativo a ponto de criar um vocabulário de padrões ornamentais que se desenvolvessem e perdurassem gradualmente como foi o caso da arte japonesa<sup>31</sup>. A introdução da arte japonesa no ocidente teve por mérito a reabilitação da arte enquanto um organismo puramente formal, servindo para contestar a perpetuação do padrão de gosto clássico europeu.

As notáveis aptidões artísticas de alguns povos primitivos em particular, as quais têm sido exercitadas puramente no campo ornamental, têm naturalmente sido transmitidas pela visão da história da arte que se orienta exclusivamente pelo naturalismo e apenas muito recentemente têm recebido a apreciação que merecem. (Worringer, 1953, p. 54)<sup>32</sup>

Assim, na opinião do autor, os povos que não desenvolveram padrões ornamentais não devem ser considerados para análise do desenvolvimento da arte. Todo tipo de expressão artística é sem dúvida importante para a história da cultura, mas como são expressões isoladas, como os desenhos das grutas pré-históricas, elas não atendem às categorias estéticas gerais de que fala o autor. Então, sendo a arte primitiva essencialmente abstrata, a explicação para o realismo daqueles bisões e guerreiros estaria em outra esfera da cultura, e não na gênese do desenvolvimento da arte.

O leitor poderia contestar a legitimidade da tese de Worringer, alegando que não é possível analisar a arte, em sentido amplo, separadamente da cultura a qual ela pertence, pois não se pode conhecer a arte de maneira integral fora do contexto que a gerou. Entretanto, não creio essa tenha sido a meta do autor. É possível fazer uma analogia com uma análise de laboratório, onde se isola um vírus para conhecer o funcionamento orgânico e depois descobrir seus modos de

<sup>30</sup> Fídias foi considerado um dos maiores escultores da Grécia no século 5 aC. (GOMBRICH, 1995, p.87)

<sup>31</sup> Os europeus desenvolveram grande interesse pela arte do extremo oriente, especialmente a cerâmica do século XVI, mas a arte japonesa se destacou a partir de 1854 quando os Estados Unidos e alguns países europeus fizeram acordos que forçaram o Japão a abrir as portas para o mundo exterior. Como o Japão tinha poucas indústrias pesadas, eles aproveitaram as ocasiões das várias exposições internacionais para promover o trabalho dos artesãos. Na época a cultura japonesa não fazia distinção entre arte e artesanato. A arte japonesa logo seduziu os europeus atraindo a atenção de comerciantes como Samuel Bing (1838-1905) que publicou a revista chamada O Japão artístico, *Le Japon Artistique*, e de artistas como Vincent Van Gogh (1853-90) e Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). (*British Museum*)

<sup>32</sup> *The eminent artistic gifts of a few particular primitive peoples, which have been exercised in a purely ornamental field, have naturally been passed over by the view of art history that is directed solely toward the naturalistic and have only very recently received the appraisal they merit.* (Worringer, 1953, p. 54)

atuação no organismo vivo em relação aos hábitos humanos. Da mesma forma, o nosso autor procedeu com a análise do desenvolvimento da forma no ornamento<sup>33</sup>, concluindo que ela corresponde àquelas duas necessidades psicológicas diferentes, abstração e empatia, como já foi exposto.

Segundo Worringer (1953, p. 59) os estudos da gênese do ornamento vegetal, até aquele momento, seguiam duas vias: uma que privilegiava a imitação da natureza e outra o valor simbólico. A primeira supõe que qualquer planta poderia ter sido escolhida segundo o gosto do momento, o que, segundo ele, corresponde mais a uma atitude moderna do que à sensibilidade antiga, além de ser uma explicação pouco confiável. A segunda aponta para o valor simbólico de padrões individuais que, sem dúvida é importante para a história da arte, mas não deve obscurecer o entendimento da evolução do padrão ornamental por ele mesmo.

Para o autor, não foi o organismo vegetal em si que chamou atenção do artista, mas as suas leis estruturais que foram transportadas para o ornamento. Assim como o estilo geométrico deriva das leis estruturais da matéria inorgânica, mas não da sua aparência exterior, o estilo vegetal também derivou da regularidade estrutural das plantas. Os dois estilos se distanciam esteticamente dos seus referenciais, ficando perceptíveis apenas as leis estruturais abstraídas deles, sejam elas orgânicas (vegetal, animal) ou inorgânicas (mineral).

No que diz respeito aos primórdios da arte ornamental indo-germânica, por mais naturalista que pareça um padrão ornamental ele não corresponde, na sua base, à vontade de empatia. Worringer (1953, p. 55) denomina esse estilo de orgânico-linear<sup>34</sup>, *linear-organic* e o geométrico de abstrato-linear, *linear-abstracton*.

Ambos os estilos, o linear bem como o vegetal ornamental, então representam no fundo uma abstração, e as suas diferenças são, neste sentido, realmente apenas de grau, assim como, na visão de um monista<sup>35</sup>, a regularidade orgânica, em última análise, difere apenas

---

<sup>33</sup> Worringer, não chega a propor diretamente a paridade entre arte e ornamento. Ele simplesmente defende a sua importância para compreender os diferentes estilos na arte.

<sup>34</sup> O termo linear remete ao sistema de análise estilística desenvolvido por Heinrich Wölfflin. Em Princípios da história da arte ele discute a passagem da Renascença para o Barroco segundo princípios de pares opostos como linear, guiado pela linha, e o pictórico constituído de massas.

<sup>35</sup> *Both styles, linear as well as vegetal ornament, thus represent at bottom an abstraction, and their diversity is, in this sense, really only one of degree; just as, in the eyes of a monist, organic regularity, in the last analysis; differs only in degree from that of the inorganic crystalline. We are concerned only with the value this difference of degree possesses in relation to the problem of empathy or abstraction. (WORRINGER, 1953, p. 59-60)*

em grau daquela inorgânico-cristalina. Nos concerne apenas o valor que essa diferença possui em graus relativamente ao problema da abstração e empatia. (WORRINGER, 1953, p. 59-60)<sup>36</sup>

O caso do ornamento animal é similar ao vegetal. Os padrões animais teriam se desenvolvido segundo a via linear, sem levar em conta um único e preciso modelo natural. Worringer admite que não se possa representar um animal sem a noção geral do que seja um animal, mas essa padronização não põe em evidência nenhuma espécie em particular. É o caso dos dragões (que podem ser uma mistura de serpente, réptil e pássaro) e outras criaturas fantásticas que surgem em alguns padrões ornamentais.

Aquela reconstrução do modelo natural que não operou diretamente nesse processo é melhor comprovada pelo fato de diversos padrões abstraídos de vários animais foram combinados sem a menor hesitação. Foi apenas uma naturalização tardia que, em seguida, transformou essas reconstruções nas conhecidas criaturas fabulosas, que emergiram em todos os ramos da arte ornamental. No fundo, elas não são o fruto da imaginação e elas não existiram de maneira alguma na fantasia das pessoas em questão; elas são puramente o produto de tendências abstrato-lineares. (WORRINGER, 1953, p. 61)<sup>37</sup>

Worringer (1953, p. 63) critica a interpretação dos antropólogos que freqüentemente confundem o processo de naturalização da forma abstrata com o naturalismo propriamente dito. Ele lembra a afirmação de Karl Von den Steinen<sup>38</sup> (Alemanha, 1855-1929) na sua explicação da predileção dos índios brasileiros pela forma triangular:

Então em parte qualquer inclinação direta do homem para a forma geométrica tem sido negada e a Genesis dele no ornamento explicada através de fatores inteiramente fortuitos. Por exemplo, podemos nos lembrar que von den Steinen atribuiu a predileção dos índios brasileiros pelo triângulo à circunstância que o tecido usado pelas mulheres para cobrir sua nudez é de formato triangular. A prova é simples. O fato de que, quando um triângulo é esboçado a partir deles, os homens sorriem maliciosamente e pronunciam a palavra

---

Na filosofia, o monismo admite uma única substância na base de toda existência. Tudo mais são apenas variações deste elemento fundamental. Já o dualismo defende a existência de duas substâncias fundamentais opostas, como a matéria e o espírito. (ABBAGNANO, 2000, p. 294,681).

<sup>36</sup> *That recollection of the natural model was no longer directly operative in this process is best proved by the fact that diverse motifs abstracted from various animals were combined without the slightest hesitation. It was only the later naturalization [sic] that subsequently turned these constructs into the well-known fabulous beasts which emerge in all branches of ornamental art. At bottom these are not the offspring of imagination and they did not exist at all in the fancy of the peoples in question; they are purely the product of linear-abstract tendencies. (WORRINGER, 1953, p. 61)*

<sup>37</sup> Quando Worringer fala de imaginação neste trecho, entendo que ele se refere a uma suposta capacidade de criação artística sem que haja referencial externo.

<sup>38</sup> STEINEN percorreu a região do Alto Xingu em expedições realizadas em 1884 e 1887. Ele é citado com freqüência por Julio Cesar Melatti, 1987.

*uluri*<sup>39</sup> é o suficiente para o investigador concluir que este pano triangular é a causa fortuita da gênese do padrão ornamental geométrico. (WORRINGER, 1953, p. 62)<sup>40</sup>

Este é o único momento em que Worringer (1953, p. 63-64) menciona a contribuição da antropologia para a interpretação do ornamento, seja ele indígena ou não. Ele é abertamente crítico da abordagem antropologia de questões estética, e chegando a dizer que, se o foco de atenção são os aspectos psicológicos da criação artística, deve-se manter distância da interpretação antropológica, assim como dos materialistas. Se o nosso autor não tivesse sido um brilhante acadêmico, poderíamos acusá-lo de parcialidade, ao em vez disso, é preciso situá-lo no seu tempo e entender que almejava um estudo objetivo do ornamento, considerando o objeto ornamental por ele mesmo.

Para entender o estilo geométrico<sup>41</sup> na arte grega, também chamado Dipilom (700 a.C), o autor recorre aos princípios de regularidade e uniformidade<sup>42</sup>, nos quais o primeiro corresponde ao intelecto enquanto o segundo está relacionado aos processos fisiológicos. (WORRINGER, 1953, p. 64)

A regularidade do quadrado, por exemplo, não tem qualquer relação com organismos vivos, ele é uma construção intelectual. Já a uniformidade é um dos princípios básicos de funcionamento orgânico, como a respiração por exemplo. Desenvolvendo melhor este modelo oferecido pelo autor, imaginemos que, se eu disser que os meus pulmões funcionam regularmente, ou como um pulmão normal, não estarei afirmando com isso que a minha respiração é uniforme, pois não seria correto. Apesar de todos os pulmões humanos funcionarem de maneira específica e similar, cada pessoa respira num ritmo que depende de fatores tanto

---

<sup>39</sup> O *ulurí* (segundo a grafia de MELATTI, 1987, p.44) é usado como cinto em volta do quadril. É constituído de um elemento triangular feito de entrecasca de árvore de onde saem fios de palha trançada. Ele é colocado nas meninas púberes para simbolizar “a passagem da adolescência para a idade adulta. In: MADEIRA, Ritual de iniciação no Alto Xingu. (FIGURA 1)

<sup>40</sup> *Thus in part any direct inclination of man to geometric form has been denied and the genesis of the latter in ornament explained by entirely fortuitous factors. For example, we may recall that von den Steinen [sic] ascribed the predilection of Brazilian [sic] Indians for the triangle to the circumstance that the cloth worn by the women to cover their nakedness is triangular in shape. The proof is simple. The fact that, when a triangle is drawn for them, the men grin and pronounce the word huluri [sic] is sufficient for the investigator to conclude that this triangular rag is the fortuitous cause of the genesis of a geometric ornamental motif. (Worringer, 1953, p. 62)*

<sup>41</sup> Principalmente na pintura em cerâmica (GOMBRICH, 1999, p. 77)

<sup>42</sup> Tradução possível para o que o autor denomina de ‘unidade de sucessão’. Os princípios de regularidade e uniformidade foram abordados por Wölfflin na sua tese de doutorado: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, 1886. Não foi possível encontrar a tradução deste texto. (referência do autor)*

fisiológicos quanto psicológicos. Então, a uniformidade que é um fenômeno interno está relacionada à empatia, enquanto a regularidade à abstração, pois é um fenômeno externo – não posso decidir sobre o funcionamento do meu pulmão, pois, em condições normais, ele funciona por si só como todos os outros. (WORRINGER, 1953, p. 65)

Aplicados ao ornamento, esses princípios diferem mais claramente um do outro quando se introduz o conceito de expressão<sup>43</sup>. A regularidade não contém elementos expressivos *a priori*, enquanto a uniformidade sim. É o caso da espiral (forma geométrica) em oposição à voluta (motivo decorativo em forma de caracol). Nesta última, a necessidade de empatia conferiu um leve movimento de abertura à rigidez linear da primeira, tornou-a expressiva. (WORRINGER, 1953, p. 66).

Voltando à arte grega, o autor compara o ornamento micênico (1600-1100 a. C) com o egípcio. No primeiro emergiram padrões vegetais que são atribuídos à influência do segundo. Da mesma maneira, encontramos traços de empatia, ou seja, elementos orgânicos no ornamento egípcio. No entanto são fatores psicológicos que determinam como as formas são interpretadas. É caso do círculo, por exemplo, que os egípcios viram não como uma linha viva, mas como uma forma geométrica no seu estado mais perfeito de equilíbrio. (WORRINGER, 1953, p. 66-68)

Para Worringer é errado afirmar, como fez Riegl, que a capacidade ornamental dos Egípcios se exauriu. Pois, se a arte não mudou significativamente depois foi porque isso não foi almejado, ou seja, a vontade artística deles não se alterou. (WORRINGER, 1953, p. 68-69) Na arte grega, ao contrário, a volição se alterou em determinados períodos até que o naturalismo, conduzido pela vontade de empatia, predominou. A arte micênica inicial exibiu uma vivacidade naturalista que, aos poucos cedeu à abstração adquirindo características geométricas. A arte

---

<sup>43</sup> Utilizo aqui a definição de Rudolf Arnheim (2001, p. 438) para o conceito de expressão. Para ele, a expressão está associada às qualidades dinâmicas dos objetos. Essas qualidades são estruturais, 'elas são sentidas através do som, do tato, das sensações musculares, bem como da visão. Além disso, descrevem também a natureza e o comportamento do espírito humano...' '... definimos expressão como maneiras de comportamentos orgânico ou inorgânico revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos'. Para Arnheim, foi a teoria da empatia desenvolvida por Lipps 'teve por objetivo explicar por que encontramos expressão mesmo em objetos inanimados'. Graças a minha experiência anterior, através da empatia projeto meus sentimentos nos objetos fazendo analogias com minhas próprias sensações. (Idem, p. 440)

que surgiu depois é uma síntese das duas tendências, naturalista e empática, que ficou conhecida como arte grega clássica (WORRINGER, 1953, p. 71).

Por isso, o ornamento grego clássico e o egípcio têm um ponto em comum, ambos exibem um alto grau de regularidade. A diferença entre os dois, a regularidade orgânica do primeiro e a regularidade geométrica do segundo, pode ser mais claramente entendida comparando a linha ondulada e uma linha construída com um compasso a partir de sucessão de semicírculos. Colocando cada semicírculo lado a lado, um virado para cima e outro para baixo, forma-se também uma linha ondulada. No entanto, ela não exibe a mesma elasticidade e suavidade que a primeira, a linha grega, cujo movimento corresponde mais às nossas próprias sensações orgânicas. Worringer (1953, p. 72, 73) interpreta a linha ondulada como resultado de uma espiral que aos poucos perde o seu caráter geométrico, e mais tarde deu origem ao festão<sup>44</sup>.

A folha de acanto que, assim como a espiral, aparece na segunda metade do século V é um elemento decorativo que Worringer (1953, p. 75) identifica como um padrão ornamental grego puro, ou seja, sem influência de outras culturas. Mas a sua naturalização, ou seja, a sua aproximação com o seu referencial externo, a planta *Acanthus Spinosus*, se deu posteriormente no curso evolutivo do ornamento, e não o contrário. Então, a folha do acanto, segundo o autor, surgiu no ornamento primeiramente como uma estilização, ou seja, como abstração geométrica e não a partir da vontade de reprodução mimética.

Se o objetivo da arte grega foi 'animar' a folha de acanto, o objetivo dos artistas sarracenos<sup>45</sup> foi o da geometrização, ou esquematização desses elementos. Worringer (1953, p. 75-76) não contesta a opinião geral de que o arabesco sarraceno tenha derivado do festão grego, mas ele afirma em contrapartida que, apesar do seu aparente naturalismo, é a abstração que predominou no arabesco da Idade Média.

O entrelaçado de tiras, *interlacing strapwork*, que os gregos empregaram com o objetivo de preencher espaços vazios agora adquire autonomia. Apesar da vitalidade rítmica, o entrelaçamento ornamental grego corresponde mais à

---

<sup>44</sup> Grinalda de frutos, flores, folhagens, pedrarias etc. entrelaçados usados em ornamentação. (HOUAISS)

<sup>45</sup> Os sarracenos foram um povo nômade pré-islâmico, que habitava os desertos situados entre a Síria e a Arábia. (HOUAISS)

vontade de abstração do que à empatia. Toda a cadeia rítmica que ele apresenta não é aquela que, guiado pela empatia, nos convida a usufruir de uma seqüência harmônica de movimentos. Ao contrário, é um movimento que anima o inorgânico como quem inflige um tormento e nos arrebatava com sua carga expressiva, explica Worringer (1953, p. 76, 77). A arte da Idade Média é, então, o fruto da agitação interior de um povo que viveu uma realidade bem diferente dos helênicos.

#### 4.1-PADRÕES ORNAMENTAIS INDÍGENAS

Já que Worringer menciona o *ulurí* (FIGURA 1), como vimos anteriormente, aproveito a oportunidade para levantar alguns aspectos do grafismo indígena brasileiro. Apesar de autor ter criticado a interpretação dos antropólogos de sua época, hoje em dia muita coisa mudou com o avanço das ciências humanas, e os limites entre os campos de interesse se tornaram permeáveis, como a arte, a psicologia e a antropologia. Ainda que brevemente, acredito que valha a pena, sobre a luz de Abstração e Empatia, conhecer um pouco dos aspectos formais da arte de alguns povos que habitam o solo nacional desde tempos muito remotos. Os padrões ornamentais indígenas de maneira geral são de características geométricas, mas existem também exceções que poderiam induzir à concepção errônea de que se trataria do naturalista *per si*, quando na verdade se trata de uma variação do estilo geométrico.

Os padrões decorativos da arte dos índios Ticuna<sup>46</sup> são baseados na natureza e recebem classificação específica baseada nessas fontes. Frequentemente, os padrões são derivados dos próprios padrões naturais, em vez dos animais em si. Por exemplo, a palavra *yoi matü* significa 'pinta de sucuri' e *nga matü* 'pinta de paca' porque a raiz *matü* designa um tipo de decoração que é identificada na pele de certos animais. (GRUBER apud VIDAL, 2000, p. 252)

A confecção das cerâmicas é tarefa preferencialmente feminina, mas os homens também costumam exercê-la. É na superfície das vasilhas que as mulheres executam seus

---

<sup>46</sup> Os Ticuna vivem na região amazônica do Alto Solimões. Eles têm uma longa história de contato com os brancos, inicialmente através das missões religiosas e frentes de expansão seringueira. Segundo Jussara Gomes Gruber, apesar disso eles conseguiram manter seus costumes tradicionais apesar incorporar as práticas econômicas e tecnológicas dos 'civilizados'. A arte dos Ticuna é exercida de forma ampla em vários setores da ornamentação, como trançados e cerâmicas, cujos padrões (GRUBER apud VIDAL, 2000, p. 249).

desenhos, fazendo uso de um repertório muito extenso de linhas, meandros, gregas, pontos e figuras de cunho realista<sup>47</sup> inspiradas na flora e na fauna (borboletas, veado, escorpião, aranha, sapo, onça, aves etc.) ou de caráter antropomorfo. (GRUBER apud VIDAL, 2000, p. 254)

Na pintura corporal Ticuna, praticada tanto por homens como por mulheres, o local mais evidenciado é o rosto (FIGURAS 2 e 3) que, para eles funciona como um tipo de encantamento com vista à eternidade. As características dos desenhos fazem referência à plantas e animais além de reforçar a identidade de cada clã.

A 'nação de onça' terá um desenho facial que pode ser representada por um traço que parte das extremidades externas dos olhos seguindo em direção à raiz dos cabelos, 'porque a onça tem esse desenho' por linhas mais alongadas que saem da boca representando as 'barbas' desse animal e ainda por pontos colocados nas maçãs do rosto. (GRUBER apud VIDAL, 2000, p. 258)

Outros fatores podem também influenciar na elaboração do desenho, como a localização da tribo. No entanto, nota-se algumas regras básicas que dão um aspecto delicado de formas orgânicas e pouco relacionadas aos padrões aplicados aos objetos utilitários que seguem a via mais geométrica. Enquanto nos adultos os grafismos podem adquirir variações segundo o gosto pessoal, nos jovens e crianças as regras são mais rígidas.

Dentre as soluções gráficas aplicadas à pintura facial, é possível perceber algumas regras e formas mais recorrentes. Geralmente essa decoração consiste em uma linha que contorna a boca, da qual partem traços nas direções inferior, superior ou lateral, ou ainda em formas triangulares, cujos vértices se dirigem para o queixo e/ou nariz. Nas maçãs do rosto aplicam-se pequenas linhas paralelas, pontos, círculos ou cruces, sendo uma constante também na pintura das sobrancelhas. (GRUBER apud VIDAL, 2000, p. 258)

De forma geral, sabemos que as artes indígenas têm uma função simbólica e estruturadora da sociedade. A arte como nós conhecemos no ocidente, pelo menos depois da modernidade, é concebida como uma atividade individual e livre. Um estudo interessante foi promovido junto aos Ticuna revelando o interesse deles pelo desenho livre em papel<sup>48</sup> e a predileção para a figuração, que eles empregaram na ilustração de mitos e lendas. (FIGURAS 4 e 5)

Entre os índios Kayapó-Xikrin do Cateté<sup>49</sup>, a pintura corporal é concebida como uma segunda pele que cobre o corpo todo como uma vestimenta (FIGURA 6). A pintura corporal é uma atividade exercida exclusivamente pelas mulheres e

<sup>47</sup> Gruber dá preferência ao uso do termo 'realista', ao em vez de naturalista, para se referir aos desenhos inspirados na natureza.

<sup>48</sup> Segundo pesquisa realizada por GRUBER durante período de convivência com os Ticuna. p. 259-264.

<sup>49</sup> Habitantes do sudoeste do Pará. Pertencem ao subgrupo Kayapó, de língua Jê do tronco macro-Jê, segundo Julio Cesar Melatti, 1987, p. 35-40)

faz parte das suas atividades diárias. Todos os membros da comunidade recebem a pintura, inclusive as crianças, cujos desenhos aplicados por suas mães são diferenciados dos adultos. Segundo a antropóloga Els Lagrou, no contexto brasileiro, o corpo ocupa um lugar muito importante na arte indígena em geral:

O corpo e a pessoa não são concebidos como entidades biológicas que crescem e adquirem suas características automaticamente, por determinação biológica e genética, mas como verdadeiros artefatos, moldados e esculpidos ao modo e no estilo da comunidade. Daí a crucial importância dos ritos de passagem e dos períodos de reclusão para jovens em muitas destas sociedades, especialmente rigorosos e longos no Xingu, pois é [sic] nestas ocasiões que a sociedade fabrica corpo e pessoa simultaneamente. (LAGROU, 2009, p. 70)

Lux Vidal (2000, p. 146), já havia estudado o simbolismo da geometria dos desenhos da cultura Kayapó que são compostos de um padrão básico de linhas paralelas formando triângulos, quadrados e até faixas contínuas. Apesar de possuírem denominações referentes ao mundo natural, e até mesmo dos objetos do cotidiano, a configuração esquemática evidencia o distanciamento do modelo natural e aponta para a sua função social.

Os padrões do grafismo Kayapó formam uma gramática que compõe o vocabulário da pintura tanto para o corpo quanto para o rosto. Para cada ocasião é aplicado um desenho específico, como por exemplo, no luto, no nascimento de uma criança, no fim de resguardo, nos jovens iniciados, entre outros. Aqueles grupos que se separaram em clãs, aos poucos introduzem modificações nas suas próprias pinturas corporais, porém “essas diferenças não afetam em nada o significado da estampa enquanto uma unidade de sistema”. (VIDAL, 2000, p. 147-148)

É no sentido desse sistema de códigos visuais que tem o corpo como suporte que a arte dos Kayapós remete ao que Worringer fala sobre regularidade e uniformidade. Enquanto grupo sua identidade é assegurada por uma gama de padrões bem definidos. Esses códigos visuais não mudam e são impostos a todos como balizas do comportamento em sociedade, eles têm um papel regulador. Mas isso não impede que pequenas variações ocorram a níveis individuais, que podem ou não serem absorvidas, sem por isso prejudicar a estrutura visual dos padrões básicos

Um projeto de desenho livre em papel, similar ao que havia sido feito por GRUBER com os Ticuna, foi promovido pela pesquisadora VIDAL (2000, p. 147) com os Kayapó. No papel, as mulheres mostraram um pouco mais de liberdade

para criar do que com a pintura que tem o corpo como suporte, porém as variações foram poucas. Apesar disso, um desenho diferente, e considerado bonito pelo grupo, era logo copiado levando novamente à uniformização do vocabulário visual. (FIGURA 7)

O desenho livre no papel não é uma prática da cultura dos Kayapó-Xikrin. Mesmo assim, composições expressivas com cenas do cotidiano podem aparecer quando esse tipo de desenho é solicitado aos homens. (FIGURAS 8 e 9)

Quando se pede a uma mulher Xikrin para pintar um peixe, ela sempre reproduz um desenho geométrico, escolhido entre os motivos de pintura corporal que convencionalmente representam os diferentes peixes. Submetida desde a infância a uma tradição estética bem definida, ela nunca produzirá uma representação figurativa ou individualizada do peixe. O homem, ao contrário, sem padrão de referência tradicionalmente estabelecido, produz espontaneamente uma grande variedade de formas, da mais figurativa à mais abstrata, todas possíveis. (VIDAL, 2000, p. 185)

Existem características comuns entre as culturas indígenas brasileiras. No ornamento, mesmo com algumas naturalistas, a tendência predominante é a abstração geométrica, ou seja, a simplificação da forma aos seus traços mais essenciais, um equilíbrio entre as formas que tende para a rigidez da composição, a regularidade dos padrões, além da ausência de efeitos de volume e profundidade.

Mas, nem sempre as referências estão no mundo exterior. Os Kaxinawa, que vivem na fronteira do Brasil com o Peru, criaram um grafismo que não tem referências naturalistas, mas está associada ao que eles chamam de 'mundo invisível' e ao qual se tem acesso a partir da ingestão de substâncias alucinógenas (FIGURA 10).

Os desenhos traçados pelas mulheres na pintura facial e os tecidos são caminhos a serem visualizados pelos homens ao entrarem em transe e ao escutarem o canto que delinea os pássaros a seguir, descrevendo a geografia cósmica que se desenrola frente aos olhos fechados do iniciado. A arte de ver beleza neste mundo não encontra, portanto, seu equivalente na expressão figurativa ou representativa kaxinawa. Trata-se por definição de uma visão ausente, daquilo que foge da luz do dia e do peso de uma experiência incorporada. (...) O desenho gráfico não representa os seres vistos em sonhos, mas os caminhos que ligam e filtram o acesso a mundos diferentes. (LAGROU, 2009, p.82)

Já o grafismo dos índios Kadiwéu, localizados na fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai, não indica qualquer associação mítica ou naturalista, mas um jogo puramente formal.

...a consistência dos desenhos Kadiwéu não está em nomes ou significados míticos. Não há informações sobre antigas significações míticas e os poucos nomes que foram levantados por Darci Ribeiro, em 1948, já não são usados atualmente. Essa iconografia consiste em desenhos abstratos e geométricos, de elaboração complexa e de uma

variedade de combinações bastante extensa. Por meio de oposição binária de motivos decorativos, as artistas alcançam extraordinária harmonia nos desenhos. (SIQUEIRA In VIDAL, 2000, p. 267)

Na pintura facial dos Kadiwéu, dois campos são criados a partir de um traço vertical ao longo da testa, nariz, boca e o queixo. Cada um dos lados do rosto é pintado separadamente, depois de feito um traçado da composição com linhas pontilhadas. É possível distinguir dois motivos, um geométrico e outro orgânico, que coexistem na mesma composição: traços retilíneos, compostos de triângulos, retângulos e escalonados (em forma de escada), e os traços curvilíneos de espirais e volutas (FIGURAS 11 e 11a). Os motivos faciais diferem do resto do corpo e são raramente aplicados em outros suportes. (SIQUEIRA apud VIDAL, 2000, p. 272)

Segundo LAGROU (2009, p. 88-89), os arabescos intrincados dos Kadiwéu refletem por um lado a uma solução imaginária para uma tensão resultante da hierarquização da sociedade, e por outro, a maneira como eles sentem e percebem o mundo. É uma dimensão muito mais impalpável do que aqueles referenciais da fauna e da flora. Formalmente, a arte Kadiwéu parece buscar o ponto zero de equilíbrio entre a linha ondulada e o ângulo reto (FIGURA 12).

A variedade de referenciais da arte indígena aponta para a sua complexidade. Hoje em dia, o estudo das artes tribais se tornou assunto mais do campo da antropologia do que dos artistas e teóricos da arte. Mas devemos a Worringer a explicação de como o fenômeno da abstração, que se dá na percepção, é traduzido em termos de formas esteticamente construídas.

## 5-ARQUITETURA E ESCULTURA

Voltando ao desenvolvimento da arte abstrata segundo Worringer, o autor explica que, a cultura grega arcaica ainda exibia traços de abstração geométrica bem marcados quando, no espaço de um século, o naturalismo se tornou prevaemente em várias artes ao mesmo tempo: arquitetura, escultura, pintura e decorativa de cerâmica.

Comparando as ordens arquitetônicas<sup>50</sup> dórica e jônica, Worringer (1953, p. 79-80) define aqueles elementos abstratos que, com o tempo, cederam à tendência orgânica. As colunas do templo dórico apresentavam uma estrutura geométrica rígida e pesada em sintonia com as leis da própria matéria mineral. Apenas alguns detalhes orgânicos escassos, curvas e inclinações leves, poderiam indicar as transformações que acontecerão no futuro.

O templo Dórico representa o produto de uma vontade artística ainda direcionada no sentido do abstrato. (...) As leis da sua construção são ainda nada mais do que as leis da matéria. Esta constituição interna abstrata lhe confere aquela severidade pesada, aquela compactidade, sem vida, aquela imutável subjeção ao feitiço da matéria, que vai compor sua inigualável solenidade. (WORRINGER, 1953, p. 79)<sup>51</sup>

No templo jônico, por sua vez, a passagem para o orgânico se encontra estabelecida e a matéria inorgânica é submetida à vontade artística dominante.

A densidade e rigidez do templo Dórico foram penetradas; as proporções se aproximaram do humano ou proporções orgânicas universais; as colunas se tornaram mais altas e mais delgadas, elas parecem se erguer voluntariamente nas suas extremidades mais elevadas para se permitirem ser apaziguadas pela construção de pedimentos. (...) no templo jônico todas as sensações vitais fluem desinibidamente, e o encantamento dessas pedras irradiadas com vida se torna o nosso próprio encanto. (WORRINGER, 1953, p. 80)<sup>52</sup>

Segundo Worringer (1953, p. 81), a natureza essencialmente tridimensional da escultura desafia a vontade de abstração. Para o autor, é relativamente

---

<sup>50</sup> Sobre um estudo detalhado dos estilos dórico e jônico da arquitetura grega ver COOK, 1972, p. 191-211.

<sup>51</sup> *The Doric temple represents the product of an artistic volition still directed towards the abstract. (...) The laws of its construction are still none other than the laws of matter. This abstract inner constitution gives it that earnest heaviness, that compactness, lifelessness, that immutable subjection to the spell of matter, which go to make up its unparalleled solemnity. (Worringer, 1953, p. 79)*

<sup>52</sup> *The compactness and rigidity of the Doric temple has been broken through; the proportions come closer to human or universally organic proportions; the columns have grown taller and more slender, they seem to rise aloft by their own force and at their topmost extremities willingly to allow themselves to be pacified by the pediment construction. (...) in the Ionic temple all the sensations of life flow uninhibitedly in, and the joyfulness of these stones irradiated with life becomes our own joy. (WORRINGER, 1953, p. 80)*

simples representar objetos no plano, pois a superfície do suporte ajuda na tarefa de alcançar a objetividade da representação pictórica, bastando que o artista não introduza efeitos de volume e escorço. Mas, na escultura é muito mais difícil evitar a influência do modelo externo, que pode induzir à naturalização e comprometer a sua estabilidade formal.

Ocorre então que, ao esculpir um objeto segundo as 'leis da abstração', ou seja, com clareza, regularidade e estabilidade formal, o artista imprime características abstratas ainda mais evidentes na matéria, como se 'exagerando na mão' (grifo meu) para que a estilização não ceda à naturalização. O artista não poderia simplesmente geometrizar o objeto, pois correria o risco de obter apenas um bloco de pedra meramente trabalhado, explica Worringer (1953, p. 83-84). Para escapar a esse impasse, foi preciso encontrar um meio de modelar, ou esculpir, que não prejudicasse o nexó corporal do objeto. Isso levou ao estabelecimento do primeiro princípio fundamental da escultura, a unidade material, ou, nas palavras do autor a, compacidade tátil<sup>53</sup> do material, *tactil compactness of material*, que permaneceu a mesma desde a escultura antiga até o início do século XX.

O que o nosso autor encontra de comum entre uma escultura grega da Antiguidade<sup>54</sup> e uma escultura de Michelangelo<sup>55</sup>, por exemplo, é a conformação do objeto aos limites da matéria.

Essa lei fundamental da escultura tem permanecido inalterada desde o início da estatuária arcaica até Michelangelo, Rodin e Hildebrandt. Para isso, em princípio, nenhuma diferença entre uma estatuária arcaica e uma figura tumular de Michelangelo. Na primeira a figura parece crescer com dificuldade a partir da coluna, os braços aderem perto do corpo, na medida do possível todas as divisões da superfície são evitadas e divisões que são inevitáveis são ou aproximadas de forma geral apenas ou então meramente pintados, de maneira a alcançar a impressão máxima de compacidade material. Em contraste a isso, com Michelangelo a solidez material é feita perceptível não de fora, mas de dentro. Neste caso os limites estritos da matéria não são factuais mas imaginários, ainda assim nós somos não obstante claramente consciente deles. (WORRINGER, 1953, p. 84)<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Segundo Riegl visão tátil é a visão objetiva das coisas em oposição à visão óptica ou háptica, que se refere à percepção de como as coisas se relacionam no espaço e, por isso, é mais subjetiva. (VENTURI, 1984, p. 233)

<sup>54</sup> Ver: *Os irmãos Cleóbis e Biton*, de Polímedes de Argos, c. 615-590 a. C. em GOMBRICH, 1999, p. 78.

<sup>55</sup> Ver: *O escravo agonizante*, c. 1513, idem p.313.

<sup>56</sup> *This fundamental law of sculpture has remained unchanged from the earliest archaic statues to Michelangelo, Rodin and Hildebrandt. For there is, in principle, no difference between an archaic statue and one of Michelangelo's tombfigures [sic]. In the former the figure seems to grow laboriously out of a column, the arms adhere closely to the body, as far as possible all division of the surface is avoided and divisions that are unavoidable are either intimated in a general way only or else merely painted on, in order to achieve the maximum impression of material compactness. In*

Gostaria de pontuar que, a abstração para Worringer não nega a figuração, pois esta, conduzida pela vontade de abstração, *abstract volition*, adquire valores estéticos abstratos, como na arte egípcia. Enquanto o que veio a ser chamado de arte abstrata, sob a influência dos escritos de Worringer ou não, na primeira metade do século XX buscou se distanciar cada vez mais da figuração.

Não há nenhum documento que prove que Kandinsky tenha tido conhecimento do ensaio de Worringer, embora este tenha sido publicado dois anos antes de aquele pintor ter iniciado a redação do seu primeiro texto sobre a arte abstrata. A coincidência entre a teoria e a prática torna ainda mais claras as razões profundas que provocaram o nascimento da arte abstrata. (VALLIER, 1980, p. 22)

O escultor e teórico Adolf Von Hildebrand (Alemanha, 1847 - 1921), que o autor menciona no trecho acima, conduziu um influente estudo<sup>57</sup> sobre a psicologia da percepção visual aplicada à pintura e à escultura, e que tem suas raízes no pensamento do filósofo Konrad Fiedler (Alemanha, 1841-1895). Fiedler tratou do estudo de obras de arte através da análise da forma, que ficou conhecida como 'teoria da visualidade pura'. Baseado na teoria de Kant, que fez distinção entre percepção subjetiva e percepção objetiva, Fiedler parte da análise kantiana que distingue a percepção subjetiva, Fiedler defendeu que o conhecimento em arte só é possível através da análise objetiva da forma, relegando ao segundo plano a influência dos sentidos. (VENTURI, 1984, p. 228)

Worringer, que pertence ao mesmo contexto cultural dos teóricos citados, é tributário também dessas investigações que ficaram conhecidas como psicologia da percepção visual, ou *gestalt*, e que terão implicações importantes para o surgimento da arte não figurativa no século XX.

Ao contrário da estética tradicional, a visualidade pura admite e implica a forma como dado visual, que satisfaz plenamente a intuição. Neste sentido, embora indiretamente, Fiedler resolve o problema da abstração ao abordá-la pelo lado da forma. Quanto ao conteúdo, o mesmo problema será diretamente abordado e resolvido por Worringer, alguns anos mais tarde. (VALLIER, 1980, p. 18-19)

Voltando à questão da escultura: o segundo princípio, que é uma variação do primeiro, trata da acomodação de elementos orgânicos às estruturas inorgânicas de maneira a neutralizar sua falta de clareza. Isso ocorreu como meio

---

*contradistinction to this, with Michelangelo the compactness of matter is rendered perceptible not from without, but from within. In his case the strictly terminal limits of matter are not factual but imaginary, yet we are nonetheless clearly conscious of them. [sic] (WORRINGER, 1953, p. 84)*

<sup>57</sup> *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), traduzido para o inglês como *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, 1907.

de embelezamento arquitetônico no qual a escultura é absorvida pelo contexto. (WORRINGER, 1953, p. 88-89)

O mesmo princípio foi empregado de uma maneira diversa. A escultura é totalmente absorvida em outro organismo de alta regularidade. Agora se essa regularidade arquitetônica é de um tipo orgânico, como na arquitetura grega, o confinamento dentro do qual a escultura mora também tem um efeito orgânico, como no caso das figuras de um pedimento, se, ao contrário, é de um tipo inorgânico, como no Gótico, as figuras são conduzidas para o mesmo campo inorgânico. (WORRINGER, 1953, p. 89)<sup>58</sup>

Segundo o autor, o terceiro princípio da escultura diz respeito apenas à abstração e foi proposto por Hildebrand: a forma cúbica (tridimensional) deve ser capaz de criar ilusão de superfície plana, como na pirâmide egípcia.

Nossas razões para nomear a pirâmide o exemplo perfeito de todas as tendências abstratas são evidentes. Ela dá a pura expressão a elas. Até onde o cubo pode ser convertido em abstração, aqui isso foi feito. Clara interpretação da materialidade individual, regularidade geométrica severa, transposição do cubo em planos: tudo o que demanda de uma extrema necessidade de abstração é aqui alcançado. (WORRINGER, 1953, p. 91)<sup>59</sup>

O escultor Constantin Brancusi (Romênia, 1876-1957) em *O Beijo*<sup>60</sup> (1916) buscou preservar, como nas colunas dóricas, a impressão de densidade corporal, ao mesmo tempo em que dialoga com a linearidade e a regularidade geométrica do paralelepípedo.

Apenas algumas indicações mínimas das duas figuras truncadas estão gravadas no bloco retangular, pois a parte inferior das pernas não é mostrada. A massa cúbica de pedra não é modificada e, contudo, o tema é expresso de forma inconfundível. É evidente que, ao talhar esta peça, Brancusi tinha em mente o método dos escultores arcaicos. (WITTKOWER, 1989, p. 265)

No Egito, a escultura do estilo sagrado da corte, *the hieratic court style*, buscou certo grau de naturalismo devido à demanda por verossimilhança exigida por motivos religiosos, especialmente no rosto. No restante da figura, muitos detalhes foram tratados com o objetivo de amenizar os efeitos orgânicos, fazendo com que se transformem em padrões geométricos. Como, por exemplo, a rigidez dos drapejados, penteados, ornamentos para a cabeça, a postura sentada ou

<sup>58</sup> *The same principle has come to be employed in a diverse fashion. Sculpture is totally absorbed in another organism of the highest regularity. Now if this architectonic regularity is of an organic kind, as in Greek architecture, the constraint within which sculpture lives also has an organic effect, as for instance in the figures of a pediment; if, on the contrary, it is of an inorganic kind, as in Gothic, the figures are drawn into the same inorganic sphere. (Worringer, 1953, p. 89)*

<sup>59</sup> *Our reasons for terming the pyramid the perfect example of all abstract tendencies are evident. It gives the purest expression to them. In so far as the cubic can be transmuted into abstraction, it has been done here. Lucid rendering of material individuality, severely geometric regularity, transposition of the cubic into surface impressions: all the dictates of an extreme urge to abstraction are here fulfilled. (WORRINGER, 1953, p. 91)*

<sup>60</sup> Museu de Arte da Filadélfia possui a quarta versão de *O Beijo*, entre várias que o artista executou. Pedra calcária. 58.4 x 33.7 x 25.4 cm, 1916. *Philadelphia Museum of Art*.

agachada onde as pernas se juntam com o corpo formando uma massa coesa. (WORRINGER, 1953, p. 92-93)

Um processo de estilização, semelhante aconteceu na arte bizantina. A arte do primeiro milênio d.C. é a convergência da herança naturalista da Antiguidade e da abstração na arte do cristianismo oriental de origem semita<sup>61</sup>. Worringer recorre amplamente às análises de Riegl<sup>62</sup> - constantemente dialogando com os postulados dele ao longo de sua tese - concluindo que, a constituição interna da arte bizantina é abstrata, pois ela obedece ao que ele chamou de regularidade cristalino-geométrica. Para o autor, isso fica evidente através da compacta unidade material do objeto, que é preservada, apesar do uso de recursos clássicos. Os recursos apontados por Riegl foram a exploração de efeitos de luz e sombra no relevo, como no Arco de Constantino (c. 316 d.C.). Worringer discorda de Riegl a respeito do suposto naturalismo daquelas figuras e defende que ali a sombra, não tem a função de obter verossimilhança, mas segue princípios abstratos.

Com fins composicionais no sentido orgânico a alteração da luz e sombra se tornaram correlatos apenas em épocas tardias do desenvolvimento artístico onde, transferido para pintura, vai acabar nos problemas pictóricos do nosso próprio tempo, depois de passar ao longo da magnífica linha que conduz de Piero della Francesca e Leonardo via Rubens até Rembrandt e Velasquez. (WORRINGER, 1953, p. 96)<sup>63</sup>

O que os teóricos materialistas consideraram excessivamente esquemático, ou decorativo no sentido pejorativo, é para Worringer um tipo de beleza singular resultante de uma volição artística própria na qual a religião tem um papel decisivo. Na arte bizantina, a abstração e a religião mantêm estreita relação, pois, como afirma o autor, resultam da mesma pré-disposição psicológica que dá origem à necessidade de criar além-mundos como forma de redenção, ou seja, ser redimido da angústia pela constante impermanência mundo das aparências. (WORRINGER, 1953, p.101)

---

<sup>61</sup> Relativo ao grupo étnico e lingüístico ao qual se atribui Sem como ancestral, e que compreende os hebreus, os assírios, os aramaicos, os fenícios e os árabes, ou membro desse grupo. (HOUAISS)

<sup>62</sup> Die spätrömische Kunstindustrie, Wien, 1901. Traduzido para o inglês como The Late Roman Art Industry, Viena, 1985.

<sup>63</sup> *As a compositional means in an organic sense the alternation of light and shade becomes akin only in later epochs of artistic development where, transferred to painting, it ends in the pictorial problems of our own time, after passing along the magnificent line that leads from Piero della Francesca and Leonardo via Rubens to Rembrandt and Velasquez. (WORRINGER, 1953, p. 96)*

## 5.1- TRANSCENDÊNCIA E IMANÊNCIA

O autor relaciona a abstração ao princípio de transcendência que compreende o politeísmo e o monoteísmo, enquanto a empatia ele associa ao princípio de imanência que é à base do panteísmo. Segundo ele:

O critério de uma relação perturbada entre o homem e o mundo exterior é o caráter transcendente de noções religiosas com suas conseqüências, a separação dualista do espírito e matéria, deste mundo e do próximo. Sensualidade ingênua em concordância com a natureza é substituída por uma desunião, uma relação de medo, sobretudo entre o homem e o mundo, um ceticismo para com a superfície e a aparência das coisas, sobre e além do qual a causa suprema das coisas, a verdade suprema foi buscada. (WORRINGER, 1953, p. 102)<sup>64</sup>

Aqui também, não se deve tomar por absolutos esses conceitos que o autor utiliza. Não tanto pela relação que ele estabelece entre arte e religião, mas pela oposição de transcendentalismo versus panteísmo. Na definição corrente, o panteísmo (Deus como natureza do mundo) se cristalizou com os estóicos (300 a.C.), uma das grandes escolas filosóficas do período helenista, ou seja, o auge do florescimento do naturalismo na arte grega. Segundo a visão estoicista, Deus e o mundo são concebidos como realidades idênticas ou únicas. (ABBAGNANO, 2000, p. 249). Paralelamente, no mesmo contexto grego, a vertente que concebe Deus (Demiurgo do mundo) como o criador da ordem no mundo e do qual dependem todos os outros seres começa em Platão (428 a.C.) sendo, mais tarde, desenvolvida por Aristóteles (384 a.C.), (Deus como primeiro motor). (Idem, p. 247)

O crítico Joseph Masheck (MASHECK In DONAHUE, 1995, p. 48) aponta para análise que o filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche (Alemanha, 1844 - 1900) faz da cultura grega. Segundo ele, Worringer deve seu sistema analítico à oposição entre os princípios de Apolo e Dionísio, feito por Nietzsche em O Nascimento da Tragédia. Nesta obra, o filósofo aponta para o que pode existir por trás das aparências: “Tudo o que na parte apolínea da tragédia grega chega à superfície, no diálogo, parece simples, transparente e belo.” (seção 9, p. 63).

---

<sup>64</sup> *The criterion of a disturbed relationship between man and outer world is the transcendent complexion of religious notions with its consequence, the dualistic severance of spirit and matter, of this world and the next. Naïve sensuous oneness with nature is replaced by a disunion, a relationship of fear between man and world, a scepticism [sic] toward the surface and appearance of things, above and beyond which the ultimate cause of things, an ultimate truth was sought. (WORRINGER, 1953, p. 102)*

Worringer não cita o filósofo, mas no final da sua tese, encontramos um trecho que faz alusão ao pensamento nietzscheano do filósofo:

Similarmente, nós devemos primeiro compreender o fenômeno da arte Clássica na sua essência mais profunda antes que possamos reconhecer que Classicismo não constitui uma entidade fechada, mas apenas um pólo da órbita circular do processo artístico. A história evolutiva da arte é esférica como o universo, e nenhum pólo existe que não tenha seu pólo oposto. (WORRINGER, 1953, p. 126-127)<sup>65</sup>

Se, baseados no pensamento de Nietzsche, nós adotarmos a noção de que o princípio de imanência está contido no princípio de transcendência, poderemos compreender a arte da cultura japonesa<sup>66</sup>, por exemplo, cujas principais religiões são o budismo e o taoísmo. Estas religiões são consideradas panteístas pelos ocidentais, ao mesmo tempo, a arte nipônica obedece a princípios abstratos. De fato, nela podemos identificar a clareza e a linearidade das formas, a ausência de efeitos de perspectiva e sombreado, o equilíbrio compositivo que, ao contrário da rigidez mortuária das pinturas egípcias, possui um ritmo calmo e sensual. Poderíamos até arriscar a afirmação de que, nos termos de Worringer, a arte japonesa apesar de ser abstrata, possuiria uma grande dose de empatia. Mas isso talvez seja muito fácil, o trecho a seguir indica a complexidade do assunto, no qual não intenciono me estender:

Se existe uma palavra que caracteriza a metafísica budista e taoísta seria "dinamismo", uma palavra que, até aqui, é dificilmente ligada à metafísica do Ocidente. A natureza das coisas para os dois sistemas funciona na base da impermanência (anytia) ou constante transformação ou mudança (yi, hua) que coloca a mais desafiadora orientação na busca pela compreensão da filosofia da vida. (INADA, 1997, p. 117)<sup>67</sup>

Foram justamente os valores abstratos e dinâmicos da caligrafia japonesa, que inspiraram alguns artistas importantes da segunda fase da abstração na arte ocidental. O trecho a seguir sobre o artista e gravador japonês Munakata Shikó (1903-1975) nos remete imediatamente ao pintor americano Jackson Pollock (1912-1956):

---

<sup>65</sup> *Similarly, we must first have grasped the phenomenon of Classical art in its most profound essence before we can recognize [sic] that Classicism does not constitute a finished and closed entity, but only a pole in the circling orbit of the artistic process. The evolutionary history of art is as spherical as the universe, and no pole exists that does not have its counter-pole. (WORRINGER, 1953, p. 126-127)*

<sup>66</sup> Worringer não menciona da arte chinesa, mas podemos inferir que ele também se refere a ela quando fala da arte das culturas do Extremo Oriente, como o Japão.

<sup>67</sup> *If there is one word that characterizes Buddhist and Taoist metaphysics it would be "dynamism," a word that, so far, is hardly germane to Western metaphysics. The nature of things for both systems functions on the basis of impermanence (anitya) or constant transformation or change (yi, hua),' which poses a most challenging orientation in the seeking for an understanding of a philosophy of life. (INADA, 1997, p. 117)*

As pinceladas vigorosas que parecem explodir para além da superfície na qual elas são escritas. As linhas grossas são mais reminiscentes dos entalhes em Madeira de Munakata, e são quase expressões abstratas da velocidade e energia do calígrafo ao escrever. (FISHER, 1991, p. 26)<sup>68</sup>

A empatia como pólo oposto da abstração, não parece ter encontrado outra ocasião para se manifestar na cultura ocidental além do período helênico e da Renascença. Cem anos depois da publicação da tese de Worringer, o processo de deterioração da condição humana não dá sinais de mudanças substanciais. Apesar do avanço científico e tecnológico, o homem parece ter perdido suas balizas para sempre. O sociólogo contemporâneo Zygmunt Bauman (Polônia, 1925-) é seguidor do pensamento de Georg Simmel sobre a sociedade capitalista, assim como Worringer havia sido na sua época. Bauman é considerado um dos mais eloquentes anatomistas da sociedade pós-moderna, oferecendo com clareza e precisão o diagnóstico do 'mal-estar da pós-modernidade'.

Nossa posição social, nossos empregos, o valor de mercado de nossas habilidades, nossas parcerias, vizinhanças e redes de amigos em que podemos nos apoiar são todas instáveis e vulneráveis – portos inseguros para ancorar nossa confiança. A vida de constante escolha do consumidor também não é tranqüila: o que dizer da ansiedade perpétua no que diz respeito à sensatez das escolhas que temos de fazer todos os dias; e da identidade que todos buscamos desesperadamente, com seu detestável habito de sair de moda bem antes que a descubramos? (BAUMAN, 2008, p. 102)

---

<sup>68</sup> *The vigorous brushstrokes seem to burst beyond the surface on which they are written. The thick lines are most nearly reminiscent of Munakata's woodcuts, and are almost abstract expressions of the calligrapher's speed and energy in writing.* (FISHER, 1991, p. 26)

## 6- O GÓTICO

Para Worringer, o que caracteriza a arte dos povos nórdicos<sup>69</sup>, ou celto-germânicos, é a predominância da forma geométrico-linear. No entanto, a arte nórdica não evidencia um sentimento de mundo, *world feeling*, na mesma profundidade das culturas Orientais<sup>70</sup>. Para o autor, a religiosidade dos povos nórdicos possui uma natureza ingênua que não conheceu o mesmo temor profundo que foi sentido pelo Oriente semita, apesar de haver a mesma sensação de isolamento e de inquietude por conta do meio hostil em que viviam. Essa angústia existencial se traduz na arte como um tipo de abstração linear que ele chama de 'convulsiva' que contrasta em grande medida com a abstração tranqüila dos egípcios, que revela uma visão de mundo diferente do povo nórdico.

A lúcida consciência da impossibilidade de conhecimento, absoluta resignação passiva, conduziu a volição artística Oriental para aquela tranqüilidade inexpressiva e necessidade de abstração; aqui no Norte, entretanto, há tudo menos tranqüilidade, aqui uma necessidade interior para expressão deseja, apesar de toda desarmonia interior – ou melhor mais ainda por causa dela – se manifestar. (WORRINGER, 1953, p. 108)<sup>71</sup>

Assim, toda a desarmonia representada através do emaranhado de formas tem um fundamento inorgânico, mas não poderia encontrar satisfação no equilíbrio calmo da fluidez orgânica da arte helênica, tão pouco na rígida abstração geométrica dos egípcios. O resultado é um composto híbrido altamente

---

<sup>69</sup> Os antropólogos da primeira metade do século XX dividiram as diferentes nações europeias em termos de raça. A raça nórdica, constituída basicamente pelos povos germânicos, que pertencia à categoria chamada caucasiana, era tida como superior às outras pela sua suposta capacidade de liderança. Essa teoria deu suporte às políticas nazistas e eugenistas até que a UNESCO publicou A DECLARAÇÃO DAS RAÇAS DA UNESCO (18 DE JULHO DE 1950), afirmando que a humanidade pertence à mesma espécie, *homo sapiens*, e orientando para que o termo fosse substituído pela expressão 'grupo étnico', relacionado ao conceito de nação. Hoje em dia o conceito de raça é reconhecido como uma invenção político-social que não tem nenhuma relação com atributos físicos, psíquicos e outros, das diferentes populações mundiais. Mas, ao contrário, com a concessão de poder e riquezas a alguns grupos privilegiados. Poderíamos aceitar a hipótese de que no discurso de Worringer está implícita a ideologia nacionalista vigente (WAITE apud DONAHUE, 1995, p. 19), no entanto isso nos desviaria da verdadeira contribuição de sua tese sobre a abstração enquanto fenômeno estético.

<sup>70</sup> O autor muitas vezes generaliza o termo Oriente. Mas, entendo que é, sobretudo, a respeito da arte do Oriente Próximo que ele se refere.

<sup>71</sup> *The lucid consciousness of the impossibility of knowledge, absolute passive resignation, had led the Oriental artistic volition to that expressionless tranquillity [sic] and necessity of the abstract; here in the North, however, there is anything but tranquillity, here an inner need for expression desires, in spite of all the inner disharmony -- or rather all the more so because of it -- to speak itself out. [sic] (WORRINGER, 1953, p. 108)*

expressivo<sup>72</sup> cujo melhor exemplo, segundo ele, é o da marionete por sua imitação mecânica das funções orgânicas, suas feições exageradas e movimentos truncados (WORRINGER, 1953, p. 109). Isso se torna evidente no ornamento do primeiro milênio d.C., que ficou conhecido como arte Românica.

Esta propensão à linha inorgânica, para a forma como negação da vida, naturalmente se encontra a meio caminho com a tendência abstrata exibida, por um lado, pela arte Cristã do início disseminada pelos monastérios e, por outro lado, pela arte Bizantina tardia. Fora dessa confusão de uma evolução que continuou por séculos e foi exposta às mais variadas correntes, o primeiro resultado relativamente claro a aparecer é o estilo Romanesco. (WORRINGER, 1953, p. 110)<sup>73</sup>

A maior diferença entre o estilo românico e o estilo gótico derivado dele é que, segundo o autor, a herança naturalista no do gótico age externamente como uma couraça que envolve a forma, enquanto que na sua estrutura ele permanece abstrato.

...ele carrega de alguma forma a mesma relação do Gótico assim como o Dórico faz aos outros estilos arquitetônicos Gregos. Como o Dórico, ele também repudia todo impulso à empatia. Nós somos confrontados por algo comprimido, calmo, estrutura arquitetônica séria, nos detalhes dos quais, no entanto, o desenvolvimento a vir já está revelado. (WORRINGER, 1953, p. 111)<sup>74</sup>

O estilo Românico anuncia o estilo Gótico na arquitetura, através de um sistema de esteios flutuantes e do arqueamento dos pilares. Worringer o descreve como uma 'elevada expressão num fundamento inorgânico'. Comparado à arquitetura clássica, ele explica:

Aqui na construção Clássica os conceitos orgânicos e empáticos são completamente coincidentes; aqui uma vitalidade orgânica é substituída por matéria, ela obedece não apenas suas próprias leis mecânicas, mas está subordinada, junto com suas leis, a uma volição artística repleta de sentimento pela vida orgânica. Na catedral Gótica, ao contrário, a matéria vive unicamente das suas próprias leis mecânicas; mas estas leis, apesar do seu caráter fundamentalmente abstrato, se tornaram vivas, quer dizer elas adquiriram expressão. O homem transferiu sua capacidade por empatia para valores mecânicos. (WORRINGER, 1953, p. 112-113)<sup>75</sup>

<sup>72</sup> Worringer usa o termo expressivo, sobretudo como o sentido de níveis de tensão presentes na forma de um objeto ou imagem. (Para um estudo detalhado sobre a noção de expressão na estética ver: CARCHIA, G. e D'ANGELO, P., 1999, p. 131)

<sup>73</sup> *This proclivity to the inorganic line, to the lifenegating [sic] form, naturally met half way the abstract tendency exhibited, on the one hand, by the Early Christian art disseminated by the monasteries and, on the other, by Late Byzantine art. Out of the confusion of an evolution that went on for centuries and was exposed [sic] to the most varied currents, the first relatively clear and distinct result to appear is the Romanesque style. (WORRINGER, 1953, p. 110)*

<sup>74</sup> *...it bears somewhat the same relationship to Gothic as Doric does to the other Greek architectural styles. Like Doric, it too repudiates every impulse to empathy. We are confronted [sic] by a somewhat compressed, calm, serious architectural structure, in the details of which, however, the development to come is already disclosed. (WORRINGER, 1953, p. 111)*

<sup>75</sup> *Here in the Classical edifice the concepts organic and empathy are completely co-extensive; here an organic life is substituted for matter; it obeys not only its own mechanical laws, but is subordinated, along with its laws, to an artistic volition replete with feeling for organic life. In the*

A escultura gótica também vai refletir o hibridismo que se vê na arquitetura das catedrais. O modelado clássico do drapejamento vai se tornando cada vez mais rígido, como se adquirido uma existência própria separada do corpo. As figuras que no estilo românico se alojavam artificialmente na arquitetura, na Catedral de Chartres (França, 1145), por exemplo, adquiriram expressão passando a dialogar com as paredes da construção.

As proporções relativamente calmas entre verticais e horizontais que prevalecem na arquitetura e escultura Romanesca que são ainda guiadas pela Antiguidade, são aqui visivelmente abandonadas, e a figura humana é puxada para dentro do sistema de um movimento inorgânico intensificado, da mesma forma na arte ornamental e ilustração de livros. (WORRINGER, 1953, p. 116)<sup>76</sup>

Apesar disso, o autor reconhece, poder-se-ia alegar que aqueles santos de formas alongadas e cheios de expressividade apelam para nossa capacidade de empatia. No entanto, ele explica que, essas figuras não são expressivas na sua individualidade, mas no seu contexto arquitetônico do qual dependem. Segundo Worringer, o naturalismo das feições está relacionado ao impulso de imitação que, associado à rigidez do panejamento, caminha mais na direção da abstração do que da empatia. Dessa forma, o autor retifica a visão negativa do impulso à imitação, que ele mesmo havia imputado no início do seu texto, reconhecendo a sua importância dentro do desenvolvimento da arte.

O impulso à imitação foi também de grande significado na medida em que lançou a ponte para o orgânico. Apesar de ter emanado provisoriamente em direção ao típico e a apreensão da verossimilhança, sem despertar o sentimento pela beleza do orgânico, uma base efetiva foi não obstante criada por ele, sobre o qual foi possível para o sentimento pelo valor estético-formal pelo orgânico se desenvolver mais tarde, durante o período da Antiguidade e da influência italiana<sup>18</sup>. (WORRINGER, 1953, p. 118)<sup>77</sup>

Em nenhum outro estilo tendências tão opostas conviveram lado a lado como na arte gótica. Através da escultura Worringer explica a maneira como essa

*Gothic cathedral, on the contrary, matter lives solely on its own mechanical laws; but these laws, despite their fundamentally abstract character, have become living, i.e. they have acquired expression. Man has transferred his capacity for empathy onto mechanical values. (WORRINGER, 1953, p. 112-113)*

<sup>76</sup> *The relatively calm proportions between verticals and horizontals which prevail in the Romanesque architecture and sculpture that is still guided by the Antique, are here conspicuously abandoned, and the human figure is drawn into the system of an inorganic heightened movement, just as in ornamental art and book illustration. (WORRINGER, 1953, p. 116)*

<sup>77</sup> *The imitation impulse was also of great significance in so far as it threw a bridge over to the organic. Even though it proceeded provisionally in the direction of the typical and of the apprehension of verisimilitude, without arousing the feeling for the beauty of the organic, a factual basis was nevertheless thereby created, upon which it was possible for the feeling for the aesthetic-formal value of the organic to develop later, during the period of Antique and Italian influence<sup>18</sup>. [sic] (WORRINGER, 1953, p. 118)*

arte cheia de contradições vai se desenvolver para dar surgimento à arte da Renascença. O drapejado rígido e auto-suficiente da escultura gótica vai receber um sopro de vida se liberando da sua condição de dobradura. A linha gótica aos poucos fica mais calma à medida que se torna mais orgânica adquirindo mais movimento, até que atinge o equilíbrio entre as forças verticais e horizontais. Ao adquirir ritmo, uma lenta evolução se estabelece e transforma aquelas dobras angulares numa desordem de plissados. (WORRINGER, 1953, p. 119)

Esse processo foi acompanhado também pelos movimentos conquistados pelo corpo, quando ele e o panejamento começam a se complementar até que o corpo adquire maior importância.

... O corpo se tornou o fator dominante, o vestuário um epifenômeno que docilmente se subordinou a este dominante. O último eco do estilo de drapejado Gótico se desvaneceu, e com ele o último reminiscente o ponto inicial da criação artística Nórdica, daquele sistema de esboço que era ao mesmo tempo abstrato e expressivo, foi extinto. (WORRINGER, 1953, p. 120)<sup>78</sup>

Sobre a questão da expressividade na arte, hoje em dia, temos uma visão mais relativista do que há um século. Quando se acreditava que o artista era capaz de transferir para a arte, de maneira direta e espontânea, todo um estado de alma pessoal. No contexto alemão, Gill Perry explica:

Vimos como um revivescimento da filosofia romântica oitocentista, o legado da *Kulturkritik* e os escritos de Nietzsche já haviam estimulado os artistas a buscar “novas liberdades”, a livrar-se das restrições civilizadas e das convenções acadêmicas, e a de alguma forma expressar-se mais livremente; essas idéias são fundamentais para o que chamamos de arte “expressionista” alemã. (PERRY apud HARRISON et al, 1998, p. 63)

Entretanto, quando Worringer fala de vontade artística, ele está se referindo também de uma condição psicológica mais geral e com dimensões sociais e não somente de um estado psicológico individual. O teórico Michael William Jennings chama atenção para o prefácio da edição de 1948 de *Abstração e Empatia*, onde Worringer explica que foi devido à presença do admirado sociólogo Georg Simmel (Alemanha, 1858-1918), na mesma sala do Museu do Trocadero em Paris que estava visitando, que ele teve a idéia para sua dissertação. Para Jennings, isso revela que Worringer tinha em mente uma reflexão em nível social de *Kunstwollen* e não somente estética. Ao contrário de

---

<sup>78</sup> ...The body became the dominant factor, the garments an epiphenomenon that compliantly subordinated itself to this dominant. The last echo of the Gothic drapery style had faded away, and with it the last reminiscence of the starting point of Northern artistic creation, of that system of delineation which [sic] was at once abstract and expressive, was extinguished. (WORRINGER, 1953, p. 120)

sugerir a ligação direta entre estados psicológicos e a forma na arte, “O prefácio da edição de 1948 aponta sugestivamente para a inter-relação do ‘primitivismo’, alto Modernismo Francês, e teoria social moderna no trabalho de Worringer”. *The foreword to the 1948 edition points suggestively to the interrelation of “primitivism”, French high Modernism, and modern social theory in Worringer’s work.* (JENNINGS apud DONAHUE, 1995, p. 90)

Worringer é freqüentemente associado ao movimento expressionista alemão, mas Jennings defende que o autor teve pouco contato com o círculo de artistas do Die Brücke e, portanto, não estaria implicado nos problemas formais do Expressionismo. Em vez disso, a historiadora acredita que o texto de Worringer aponta na direção da arte de Paul Cézanne que analisa o objeto, como O Monte Santa Vitória (1904-1906), por exemplo, à maneira dos artistas orientais, considerando o objeto na sua materialidade integral, *full materiality*, ou seja, nos seus aspectos puramente formais.

Quanto à questão da dimensão social da tese de Worringer, as referências teóricas dele provêm do próprio contexto alemão que, naquele momento, passava por um período de efervescência.

O equivalente mais próximo do universo de referências teóricas<sup>1</sup> de Worringer na sua mescla de teoria social e estética não é aquela do tradicional acadêmico historiador de arte, mas ao em vez disso Georg Lukács, um estudante de Simmel e Weber durante o mesmo período que Worringer. (JENNINGS apud DONAHUE, 1995, p. 92)<sup>79</sup>

Embora Worringer não tenha indicado uma ligação direta entre a abstração e o debate em torno da condição social do homem moderno, Jennings defende um paralelo entre as idéias do autor, a teoria marxista de Simmel e Walter Benjamin. Esses três autores apontaram como questão central da condição do homem moderno:

...o fracasso do aparato sensorial humano quando confrontado por coisas, e especialmente mercadorias, na sua multiplicidade. A argumentação de Worringer é análoga e se afirma neste tipo de análise. Ao descrever aquelas eras que dão surgimento à arte abstrata, ele alega que os fenômenos individuais são relegados a uma condição ‘arbitrária’ e ‘intuitiva’ resultando que seres humanos são incapazes de viver apropriadamente no que ele chamou de ‘o ampliado, desconectado, desconcertante mundo do fenômeno’. O resultado é algo muito parecido com uma alucinação, uma aguda

---

<sup>79</sup> *The nearest equivalent to Worringer’s background in it’s admixture of social theory and aesthetics is not that of traditional academic art historian, but rather Georg Lukács, a student of Simmel and Weber during the same period as Worringer.* (JENNINGS apud DONAHUE, 1995, p. 92)

desorientação das capacidades sensoriais e racionais descritas por Walter Benjamin... (Idem, p. 93)<sup>80</sup>

Se a abstração na arte dos povos primitivos e orientais tem seu correlato na abstração da arte moderna, isso não está explícito em nenhum dos textos de Worringer estudados aqui. O próprio Worringer não poderia ter feito essa relação no momento em que escrevia sua tese<sup>81</sup>, pois a abstração fora do contexto da arte ornamental, ainda não existia de fato na arte moderna. O que ele fez, como Jennings indica, foi identificar o mal estar social de sua época, que naquele momento coincidia com a arte daquele momento que era, na verdade o Expressionismo.

Segundo Jennings, a abstração no modernismo resulta de uma falta de habilidade humana, sensorial e cognitiva, para distinguir e avaliar a multiplicidade de elementos do meio em que vivemos, tanto na sua individualidade quanto no seu contexto original. A abstração na arte seria uma forma indireta de compensar esta dificuldade de duas maneiras: através da analogia com a estabilidade e regularidade do inorgânico, e, através da ênfase na busca da coisa-em-si<sup>82</sup> que prenuncia o conceito sociológico de reificação.

...na ênfase da coisa em si, nós devemos não apenas ouvir ecos do Ding-an-sich de Kant mas também uma antecipação na noção de reificação, que encontra sua mais completa elaboração teórica no capítulo central, intitulado “Reificação e a Consciência do proletariado,” História e Consciência de Classe de Lukács (1923). (Idem, p. 94)<sup>83</sup>

Para Jennings, o paralelo entre a experiência do homem primitivo perdido no labirinto dos fenômenos e o cidadão da metrópole moderna é evidente.

---

<sup>80</sup> ...a failure of the human sensory apparatus when confronted by things, and specially commodities, in their multiplicity. Worringer's argumentation parallels and relies upon this sort of analyses. In describing those eras that give rise to abstract art, he claims that the individual phenomena are relegated to an 'arbitrary' and 'intuitive' status with the result that human beings are unable to live properly in what he calls 'the extended, disconnected, bewildering world of phenomena'. The result is something very much like a phantasmagoria, the acute disorientation of the sensory and rational capacities described by Walter Benjamin... (Idem, p. 93)

<sup>81</sup> Segundo Jennings, Worringer explicita a relação entre abstração e capitalismo quando analisa a obra de Lukas Cranach em uma de suas publicações posteriores: *Lukas Cranach*, Munich: Piper Verlag, 1908.

<sup>82</sup> Em Kant, a coisa-em-si mesma é tudo que tem existência independentemente da sua relação com o homem. Diferentemente das coisas em relação à nós que existem 'como objetos de nossas faculdades sensíveis'. (ABBAGNANO, 2000, p.152)

<sup>83</sup> ...in the emphases of the thing in itself, we should hear echoes not only of Kant's Ding-an-sich but also an anticipation of the notion of reification, *Verdinglichung*, which finds its fullest theoretical elaboration in the central chapter, entitled “Reification and the Consciousness of the proletariat,” of Lukács's *History and Class Consciousness* (1923). (Idem, p. 94)

Segundo ela, no texto de Worringer encontramos surpreendentes pontos de contato com a teoria de Simmel.

Simmel então não apenas descreve o efeito da economia monetária como forma de abstração; ele chega até a afirmar que a cultura resultante é cristalina e inorgânica. (...) E a plêiade peculiar que produz abstração é o mundo das coisas modernas, de bens de consumo; o inorgânico ou cristalino surge em analogia da coisificação do trabalho humano, e não de nenhum tormento interno do artista burguês. (Idem, p. 95)<sup>84</sup>

Esta não é ocasião para analisar as possíveis relações entre a Abstração e Empatia e as teorias sociológicas da modernidade. Optei por mencionar o ponto de vista de Jennings, pois julguei relevante para se considerar a teoria de Worringer como parte de uma discussão importante sobre a condição humana e seus reflexos na arte. Não tanto a arte enquanto ferramenta de crítica direta ao sistema capitalista e sua conseqüente coisificação das relações humanas, mas a arte como um exercício estético sob a influência desse mal estar social que é, também, individual. Como artista, me vejo inserida neste contexto e minha obra poética reflete, em grande medida, esta condição.

A constatação de Bauman (2008, p. 135-138) é de o indivíduo pós-moderno está sozinho e vive em função do presente em constante mudança. O poder de liquefação da modernidade submeteu a deficiente solidez herdada dos séculos anteriores, que havia tornara o mundo previsível e administrável em certa medida, por um progressivo desmantelamento estrutural promovendo a sensação de impermanência e vulnerabilidade. O mundo se tornou um lugar estranho, sem mapas e balizas, onde a mobilidade escorregadia das relações humanas contribui para aumentar o sentimento de insegurança canalizado, entre outras coisas, para o consumismo.

A moderna enfatizou a individualidade, ou seja, na defesa do 'direito de os indivíduos permanecerem diferentes e escolherem à vontade seus próprios modelos de felicidade e estilo de vida. Por outro lado, a crescente liberdade de escolha é vista como o combustível a ansiedade, ou desconforto existencial nos termos de Worringer, pela falta de certeza de saber se as escolhas são certas. Não há tempo para reflexão, é pegar ou largar, pois as mesmas opções podem

---

<sup>84</sup> *Simmel thus not only describes the effect of money economy as a form of abstraction; he goes so far as to assert that the resultant culture is crystalline and anorganic. (...) And the particular constellation that produces abstraction is the world of modern things, of commodities; the anorganic or crystalline arises in analogy to reified human labor, and not to any inner torment of the bourgeois artist. (Idem, p. 95)*

não se apresentar no futuro. Isso se reflete não só nas nossas decisões práticas do dia-a-dia, como nos nossos relacionamentos mais próximos. Nos tornamos então uma gigantesca comunidade de átomos, cada um girando em torno de sua própria órbita que, na minha pintura, são representados por manchas e pontos coloridos. Falo mais sobre meu trabalho no último capítulo, intitulado Pintura Ansiosa.

## **PARTE II - ABSTRAÇÃO NA ERA PÓS-INDUSTRIAL**

## 7- DO SIMBOLISMO Á ABSTRAÇÃO NO SÉCULO XX

Quando a religião, a ciência e a moralidade são sacudidas (o último, pela poderosa mão de Nietzsche), quando o apoio externo ameaça desmoronar, o olhar do homem abdica do exterior e volta para si mesmo.

Kandinsky<sup>85</sup>

Do ponto de vista de uma possível gênese da abstração na arte moderna, um momento de grande importância foi o período do Romantismo e em seguida a arte simbolista que derivou dele.

Uma relação entre a angústia existencial dos primitivos e aquela que os modernos<sup>86</sup> vivenciaram não foi estabelecida claramente por Worringer que, falecido em 1965, poderia ter se manifestado a esse respeito, se o desejasse. Portanto, a correspondência entre estas maneiras de sentir no mundo de épocas historicamente tão distintas, os primitivos e os modernos, é uma proposta deste trabalho que, apesar de especulativa, encontra suporte no discurso dos próprios artistas e críticos de arte da segunda metade do século XIX. Assim como o forte matiz transcendental que acompanhou a vontade artística da época levando a geometrização da forma, entre outros.

Com o romantismo, um período usualmente concebido entre 1750 e 1850, todos os princípios de verdade, justiça e moralidade, até então considerados como imutáveis, passaram a ser questionados inclusive a fé religiosa. O cristianismo, que já vinha exercendo sua influência na cultura ocidental desde a Antiguidade, no período gótico dominou a cultura européia, ao mesmo tempo em que a crença nos poderes da razão animou a busca pelo conhecimento científico. Até que, o racionalismo, que vinha ganhando espaço desde o Renascimento e ocupando o primeiro plano nas aspirações iluministas, “sofreu o mais doloroso revés da história” com a visão de mundo romântica. (HAUSER, 2000, p. 664).

É evidente que a experiência romântica da história dá expressão a um medo psicótico do presente e a uma tentativa de fuga para o passado. Mas nunca houve psicose mais fecunda do que essa. O Romantismo deve a ela sua sensibilidade e clarividência histórica, seu sentido de relações, por mais remotas e difíceis que sejam de interpretar. Sem essa hipersensibilidade, dificilmente teria conseguido restabelecer as grandes continuidades da

<sup>85</sup> *When religion, science and morality are shaken (the last by the mighty hand of Nietzsche), when the external supports threaten to collapse, then man's gaze turns away from the external towards himself. (KANDINSKY apud MOSZYNSKA, 1990, p. 45)*

<sup>86</sup> As populações dos grandes centros urbanos da era industrial.

cultura, assimilar a fronteira entre cultura moderna e Antiguidade clássica, reconhecer no cristianismo o grande divisor de águas na história do Ocidente e descobrir a natureza “romântica” comum das culturas individualistas, meditativas e problemáticas derivadas do cristianismo. (HAUSER, 2000, p. 666)

No Romantismo, a imaginação foi vista como a capacidade suprema da criação artística, adquirindo grande importância sócio-cultural e contrastando com os argumentos tradicionais a favor da supremacia da razão sobre os sentidos. Ela era considerada a faculdade que permite penetrar no mundo das aparências e compreender a natureza como um sistema de símbolos. Entre outras coisas, a natureza era vista como uma obra de arte criada pelo divino e os símbolos seriam o correlativo estético humano para a linguagem da natureza. Os símbolos foram apreciados por sua característica polissêmica, e por isso superior à comunicação alegórica. ‘Como se a linguagem simbólica e o mito (narrativa simbólica) pudessem expressar o inexpressável, o infinito dentro do finito. Essa ênfase na imaginação foi acompanhada de uma relevante importância dada à intuição, os instintos e as emoções que perdurou no movimento simbolista’. (BRION, 1966, p. 47-178)

O simbolismo foi um movimento artístico complexo e heterogêneo que envolveu vários países europeus. Poetas e artistas buscaram expandir o poder evocativo das palavras, e das imagens para expressar sentimentos, sensações e estados de espírito e, ao mesmo tempo, ir além dos modos habituais de expressão para se libertar dos modelos acadêmicos.

Na poesia francesa simbolista, os principais expoentes foram Charles Baudelaire (1821-1866), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) e Arthur Rimbaud<sup>87</sup> (1854-1891), também denominados poetas malditos, *poètes maudits*, por causa da visão anticonformista voltada contra os valores burgueses.

O movimento simbolista violou aquelas regras da métrica francesa que os românticos tinham deixado intactas, e logrou enfim atirar fora, completamente, a clareza e a lógica da tradição clássica francesa, que os românticos haviam ainda respeitado em grande parte. Ele se nutriu de muitas fontes estrangeiras - alemãs, flamengas, gregas modernas - e, em particular, precisamente inglesas. Verlaine vivera na Inglaterra e conhecia bem inglês; Mallarmé era professor de inglês; e Baudelaire, conforme já disse, fornecera ao movimento seus primeiros programas traduzindo os ensaios de Poe. (WILSON, 2004, p. 40)

---

<sup>87</sup> Não há consenso entre os críticos literários a respeito da filiação de Rimbaud ao Simbolismo. (BALAKIAN, 2007, p. 47)

O escritor e crítico de arte Joris-Karl Huysmans (França, 1848-1907) aderiu ao simbolismo em busca de dimensões mais subjetivas como fonte de inspiração. Com o romance *Às Avestas* de 1826, ele marca a sua ruptura com a corrente naturalista ao captar o clima aristocrático e decadente da época. Através do protagonista, Jean Des Esseintes, o autor estabelece uma ponte entre a literatura simbolista e a pintura<sup>88</sup>.

A partir da concepção de mundo romântica, a arte européia caminha para formas de expressão cada vez mais subjetivas. A linguagem poética no século XIX forneceu o padrão para os artistas em busca de novas formas de expressão plástica, se tornando os precursores da arte abstrata que se seguiu.

No que concerne à geração dos pioneiros da arte abstrata é, sobretudo a linguagem poética que lhes serviu de modelo, porque eles estavam fascinados pelo deslizamento da função denotativa das palavras na direção de suas forças expressivas e emocionais intrínsecas. Da mesma forma que a poesia constituía uma linguagem pura, eles conceberam analogicamente uma arte pura, ela também, pelo acento colocado sobre os meios da pintura (linhas e cores) tomados por eles mesmos e não mais colocados a serviço da denotação de objetos. É assim que Kandinsky, quanto a ele, chegou a pensar qualquer coisa como uma pintura abstrata. (ROQUE, 2003, p. 19-20)<sup>89</sup>

A arte abstrata do início do século XX surge da convergência das investigações teóricas dos alemães e da prática artística dos franceses. De um

---

<sup>88</sup> (...) Misturada com sua narrativa ficcional, no entanto, estão descrições poderosas da arte contemporânea. Estas incluem evocações de obras de Odilon Redon, assim como o trecho reproduzido aqui de Gustave Moreau. Moreau, nascido em 1826, era bem mais velho do que os membros da geração de Huysmans, mas as suas pinturas enigmáticas e muitas vezes eróticas despertaram a atenção do meio simbolista. O protagonista do romance *Des Esseintes*, que está passando por uma crise espiritual, é absorvido na contemplação solitária das pinturas de *Salomé* de Moreau. O texto explora o impacto psicológico e sexual das imagens exóticas de Moreau. Mas parte do que Huysmans quis pontuar é que a condição crítica em que *Des Esseintes* encontra-se (e na qual, implicitamente, a vasta cultura está imersa) está além do alcance da arte naturalista. (HARRISON et al, 1998, p. 999)

(...) *Mingled with its fictional narrative, however, are powerful descriptions of contemporary art. These include evocations of works by Odilon Redon, as well as the passage reproduced here on Gustave Moreau. Moreau, born in 1826, was considerably older than Huysmans's generation, but his enigmatic and often erotic paintings struck a chord in the Symbolist milieu. In the present extract, the novel's protagonist Des Esseintes, who's undergoing a spiritual crisis, is absorbed in the solitary contemplation of Moreau's paintings of Salomé. The text explores the psychological and sexual impact of Moreau's exotic images. But, part of Huysmans's point is that the critical condition in which Des Esseintes finds himself (and in which, by implication, the wider culture is immersed) is beyond the reach of Naturalist art.* (HARRISON et al, 1998, p. 999)

<sup>89</sup> *Em ce qui concerne la generation des pionniers de l'art abstrait, c'est surtout le langage poétique qui leur a servi de modèle, parce qu'ils étaient fascinés par le glissement de la fonction dénotative des mots vers leur force expressive et émotionnelle intrinsèque. De même que la poésie constituait un langage "pur", ils ont conçu analogiquement un art "pur", lui aussi, par l'accent mis sur les moyens de la peinture (lignes et couleurs) pris pour eux-mêmes et non plus mis au service de la dénotation d'objets. C'est ainsi que Kandinsky, quant à lui, en est venu à penser quelque chose comme une peinture abstraite.* (ROQUE, 2003, p. 19-20)

lado o espírito especulativo e toda a tradição filosófica dos alemães, da qual Worringer foi herdeiro, e de outro, o dinamismo da pintura francesa, na qual o Simbolismo tem o papel fundador das bases que vão dar sustentação ao surgimento da arte não figurativa. (VALLIER, 1980, p. 17)

No contexto francês, a obra de Eugène Delacroix (França, 1798-1863) teve um papel significativo no desenvolvimento da pintura Simbolista. A preferência de Delacroix por temas exóticos carregados de emoção, a expressividade cromática através da combinação de cores complementares da técnica divisionista (cores puras colocadas lado a lado), fez dele o principal oponente do Neoclassicismo e o herói das gerações seguintes que simpatizaram com suas inovações. Sua influência pode ser identificada na obra de Gustave Moreau (França, 1826-1898) um dos artistas que marcaram o início do Simbolismo na pintura, sendo considerado a ponte que une os românticos aos simbolistas, na medida em que herda o “exótico romantismo” de Delacroix (CHILVES, 2001, p. 361).

Moreau mesclou suas próprias fantasias com temas bíblicos para criar imagens que parecem ter saído de um mundo mágico. Além dele, Pierre Puvis de Chavannes (França, 1824-1898) e Odilon Redon (França, 1840-1916) são os personagens mais emblemáticos do Simbolismo no final do século XIX. Puvis de Chavannes tinha o temperamento melancólico que o encaixava sobre medida no clima introspectivo do Simbolismo. Além das representações alegóricas que o tornaram célebre, suas inovações formais foram importantes para a geração seguinte, entre elas a simplificação da forma, a afirmação do plano pictórico bidimensional que também foram os pontos cardinais da pintura de Paul Cézanne (França, 1839-1906). Redon foi influenciado pelos escritos de Edgar Allan Poe (USA, 1809-1849) desenvolvendo um universo de personagens estranhos criados a partir do cruzamento de plantas e insetos. Inicialmente, Redon trabalhou em preto-e-branco criando desenhos em carvão e litografias, até que mais tarde ele aderiu à pintura. (LUCIE-SMITH, 1972, p. 51-88 )

Na pintura, o simbolismo adquire um novo impulso por volta da década de 1870, que se caracterizou por um momento de depressão econômica generalizada na Europa, marcando o clima psicológico de insegurança da época. Na França, Paul Gauguin (França, 1848-1903) foi colecionador de arte e pintor

impressionista amador que, desiludido com a sociedade capitalista, se revolta contra a artificialidade da burguesia parisiense e decide se consagrar à pintura, desta vez, pela via mais subjetiva do simbolismo.

Há muito tempo os filósofos discutem os fenômenos que nos parecem sobrenaturais e dos quais, contudo, tem-se a sensação. Tudo está nesta palavra. Rafael e outros... pessoas para quem a sensação era formulada bem antes do pensamento, permitindo-lhes que, embora estudando, jamais destruíssem essa sensação, e continuassem artistas. E, para mim, o grande artista é a fórmula da maior inteligência; a ele chegam os sentimentos, as traduções mais delicadas e, portanto, mais invisíveis do cérebro. (GAUGUIN apud CHIPP, 1999, p.54)

A migração de Gauguin do impressionismo para o simbolismo foi impulsionada pela sua amizade com o escritor Albert Aurier (França, 1865-1892), que era próximo dos poetas simbolistas. As idéias de Aurier deram suporte teórico às inovações da pintura simbolista francesa da qual Gauguin se tornou o artista emblemático. Aurier condensou os ideais simbolistas se colocando como seu porta-voz. Segundo ele, a obra de arte deveria ser:

'1-*Ideísta*, porquanto seu ideal único é a expressão da idéia; 2-*Simbolista*, já que expressa essa Idéia por meio de formas; 3- *Sintética*, uma vez que escreverá tais formas, tais signos, segundo um modo de compreensão geral; 4-*Subjetiva*, porque nela o objetivo jamais será considerado enquanto objetivo, mas enquanto signo de uma idéia percebido pelo sujeito; 5-(Em consequência) *decorativa*: a pintura decorativa, tal como a compreendiam os egípcios, e talvez os gregos e os Primitivos, nada mais é que uma manifestação artística ao mesmo tempo subjetiva, sintética, simbolista e ideísta'. (AURIER apud CHIPP, 1999, p. 88)

Nas palavras de Gauguin, quando ele se refere à 'tradução de sentimentos invisíveis ao cérebro', podemos encontrar a diferença mais significativa entre os artistas simbolistas e os impressionistas, que seguiram preceitos mais objetivos na criação artística. Os primeiros buscaram criar imagens de um mundo idealizado a partir do imaginário particular, misturando lendas, mitos e religião, que correspondessem aos sentimentos e emoções vinculadas à desilusão e à vontade de evasão do cotidiano urbano. Enquanto os segundos, os impressionistas, se reportavam com mais objetividade ao mundo exterior com o intuito de representar a realidade observável, em princípio, captando a imagem no instante mesmo em que era percebida.

Para Gauguin, a imaginação estava associada, sobretudo, a uma vida prazerosa e ao livre exercício dos sentidos. Buscando se afastar das restrições moralistas da sociedade burguesa, ele se volta para as culturas primitivas partindo da idéia de que toda a arte tem uma raiz comum que originou bem antes da industrialização, numa época de inocência e espontaneidade que deveria

servir de modelo para toda criação artística ‘verdadeira’. Assim, o contexto social menos estratificado das sociedades tribais, onde arte e vida formavam uma única prática, passou a ser o exemplo mais próximo desse ideal de vida plena. Em suas correspondências, Gauguin exprime o desejo por uma vida mais autêntica junto à natureza:

Possa eu um dia (e talvez brevemente) refugiar-me nas florestas de uma ilha da Oceania, e lá viver de êxtase, de calma e de arte. Cercado de uma nova família, longe dessa luta européia pelo dinheiro. No Taiti poderei, no silêncio das belas noites tropicais, escutar a doce música murmurante dos movimentos de meu coração em harmonia amorosa com os seres misteriosos que me cercam. Livre, enfim, sem preocupações com dinheiro, poderei amar, cantar e morrer. (GAUGUIN apud CHIPP, 1999, p. 75)

A busca de inspiração na arte de um passado longínquo foi uma prerrogativa de várias vertentes do simbolismo. No entanto, o apelo à arte dos povos primitivos adquiriu diferentes focos de interesse dentro do movimento simbolista. Os Nazarenos (Irmandade Germânica São Lucas, formada em 1809) chamaram atenção para os chamados ‘primitivos europeus’: os artistas italianos pré-renascentistas e os pintores flamengos (holandeses dos séculos XV e XVI). Enquanto o grupo de artistas de Pont-Aven<sup>90</sup> chamou atenção para a cultura folclórica da Bretanha rural, no norte da França.

Na Inglaterra, os Pré-Rafaelitas foram um grupo de artistas britânicos, cujas características encontraram equivalentes no simbolismo francês, apesar de serem historicamente anteriores a eles, na abordagem temas bíblicos e mitológicos, no uso não naturalista das cores e na proximidade com as artes decorativas<sup>91</sup>. Tanto os Nazarenos quanto os Pré-rafaelitas pertenceram ao contexto romântico, que marca historicamente o início do ataque da arte à ordem social burguesa estabelecida na era industrial, posição crítica que será levada adianta pelos simbolistas.

---

<sup>90</sup> Formado por volta de 1850 e do qual participou, além de Gauguin, Emile Bernard, Paul Sérusier, Maurice Denis e outros.

<sup>91</sup> Dois dos seus membros mais importantes, Edward Burne-Jones (Inglaterra, 1833-1898) e Dante Gabriel Rossetti (Inglaterra, 1828-1882) foram sócios da empresa de design fundada em 1861 por William Morris (Inglaterra, 1834-96). Morris teve muitos pontos de vista em comum com John Ruskin (Inglaterra, 1819-1900) um influente teórico e crítico de arte britânico contrário à teoria da autonomia das artes, e grande defensor do ressurgimento do estilo gótico em oposição à tradição clássica. Tanto Ruskin quanto Morris criticaram obstinadamente os efeitos negativos da Revolução Industrial sobre os modos de produção artesanal, elaborando reformas sócio-econômicas que pudessem favorecer o desenvolvimento e a valorização do trabalho humano.

Os Nabis<sup>92</sup> foram um grupo de jovens pintores que simpatizavam com as inovações de Gauguin na década de 1890. Entre os seus membros estavam Édouard Vuillard (França, 1868-1940) e Pierre Bonnard (França, 1883-1968) que combinaram técnicas pós-impressionistas, como as pinceladas curtas e criação de campos de cor relativamente uniformes, com as técnicas do simbolismo, como a distorção da perspectiva, muitas vezes resultando num clima psicológico de estranhamento e artificialidade. Os Nabis também procuraram dialogar com as artes decorativas emprestando técnicas da cenografia, da ilustração e da fabricação de vitrais, como o cloisonismo<sup>93</sup> por exemplo.

Alguns procedimentos de Gauguin terão grande influência na arte da nova geração. Durante uma seção de pintura em 1888, Gauguin orienta Paul Sérusier (França, 1864-1927), quando o artista pintava a paisagem intitulada 'O Talismã'<sup>94</sup> na tampa de uma caixa de cigarros: "Como você vê esta árvore? É realmente verde? Use o verde, então, o verde mais bonito da sua paleta. E aquela sombra, bastante azul? Não tenha medo de pintá-la o mais azul possível." (GAUGUIN apud CHIPP, 1999, p. 50).

As intensas trocas intelectuais fizeram parte de um clima cultural dinâmico que atraiu artistas de diversas áreas, e que compartilharam o pressuposto wagneriano de obra de arte total.

... Wagner, quando em Paris, havia sido atraído pelo círculo de Mallarmé, onde era muito respeitado pelos poetas franceses. O fato de que artistas como Gauguin, Maurice Denis e Odilon Redon fossem altamente receptivos às idéias literárias dos poetas comprova-se pela presença dos conceitos simbolistas em seus escritos, e também em seus quadros. Algumas dessas idéias, como o Sintetismo, surgem nos escritos de Gauguin antes que aspectos formais equivalentes surgissem em seus quadros. (CHIPP, 1999, p. 47-48)

Téodor de Wyzewa (Polônia, 1863-1917), um intelectual polonês que viveu em Paris na década de 1880, foi próximo dos poetas simbolistas e um dos responsáveis pela divulgação das teorias wagnerianas na França. Segundo Wyzewa, o artista tornou-se escravo do sistema econômico e das suas regras de oferta e demanda. Na sua luta para sobreviver e competir com o mercado, o

<sup>92</sup> *Nabi* é um nome de origem hebraica que significa "profeta". Foi cunhado pelo poeta Henry Cazalis (1840-1909) para denotar o caráter visionário do grupo seguidor dos ensinamentos de Gauguin. Além da pintura e da escultura seus membros se dedicaram às artes decorativas e ao teatro. O músico Debussy foi também um adepto. (CHILVES, 2001, p. 370)

<sup>93</sup> Estilo de pintura caracterizado pelas largas áreas de cores fechadas por um contorno preto bem definido. Essa técnica é usada originalmente na construção de vitrais e na aplicação de esmaltes da joalheria.

<sup>94</sup> Óleo sobre madeira 27 x 21.5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

artista renunciou à criação de uma arte autêntica em favor da produção de objetos puramente atrativos e acessíveis (HARRISON, et al, 1998, p. 1003). Esta consciência social da crítica literária que esteve de mãos dadas com a pintura simbolista, principalmente na segunda geração do simbolismo, indica que nem sempre os artistas estiveram fechados num mundo de devaneios e sonhos impossíveis.

O caso de Paul Cézanne (França, 1839-1906) é interessante porque, enquanto muitos artistas sentiram necessidade de estar filiado a uma escola, ele permaneceu na fronteira entre o simbolismo e o impressionismo.

A avassaladora importância atribuída à arte de Cézanne foi devida, em parte, pela sua aparente reconciliação das diferentes demandas sobre pintura das décadas de 1880 e 1890. (...) ele pode ser visto como o tipo do gênio intratável e solitário, como um autor sinceramente criativo, contudo o seu trabalho permaneceu independente do aparato literário que manteve unida a obra de Gauguin e em menor extensão o de Van Gogh. E a sua arte poderia ser vista como enraizada nas conquistas do impressionismo alcançados [sic] e vibrante harmonia de suas composições parecem demonstrar precisamente a independência e auto-suficiência da cor que têm sido angariadas entre os simbolistas. Se existe alguém que pode ser reconhecido como tendo transmitido os valores complexos de vanguarda do século XIX para os artistas do século XX, este alguém é Cézanne. (HARRISON, et al, 1998, p. 879)<sup>95</sup>

Se Gauguin, inspirado na obra de Rafael ainda acreditava no belo ideal, apesar de suas desilusões com a sociedade capitalista, para o artista norueguês Edvard Munch (Noruega, 1863-1944) todas as esperanças caíram por terra e a realidade não passou de uma grande ilusão. Na pintura de Munch, a linha orgânica adquiriu forma patológica, que o crítico Stanislaw Przybyszewski (Polônia, 1868-1927) em 1892 chamou de “naturalismo psíquico” (HARRISON et al, 1998, p. 1046).

O simbolismo possibilitou a passagem da arte naturalista à abstração, na medida em que, tanto a simplificação da forma quanto o emprego mais arbitrário das cores, proporcionaram aquelas “deformações subjetivas”<sup>96</sup> que liberaram a

---

<sup>95</sup> *The overwhelming importance that became attached to the art of Cezanne was due in part to his apparent reconciliation of the different demands upon painting in the 1880's and 1890's. As we have suggested, he could be seen as the type of the intractable and solitary genius, as a sincerely creative author, yet his work remained independent of the literary apparatus that clung to Gauguin's work and to a lesser extent to Van Gogh's. And his art could be seen as rooted in an Impressionist achieved [sic] and vibrant harmony of his compositions seemed to demonstrate precisely that independence and self-sufficiency of colour that had been canvassed among the Symbolists. If there is any single figure who maybe said to have transmitted the complex values of nineteenth-century avant-gardism to the artists of the twentieth, than that figure is Cézanne. (HARRISON, et al, 1998, p. 879)*

<sup>96</sup> A arte já não é apenas uma sensação visual que gravamos, mera fotografia, por mais requintada da natureza. Não, ela é uma criação do nosso espírito, da qual a natureza não passa

arte das balizas do academicismo. Mas a relação entre abstração e a não-figuração propriamente dita só seria considerada mais tarde, nas primeiras décadas no século XX.

Georges Seurat (França, 1859 - 1891) simpatizava com os pontos de vista dos seus amigos poetas e críticos associados ao Simbolismo, entre eles Félix Feneon (França, 1861-1944) e Gustave Kahn (França, 1859-1936) que editou o manuscrito 'Iluminações' de Rimbaud em 1886. No início de sua carreira, alguns dos seus croquis incluíam extratos do poema *Ouvriers* (operários) de Rimbaud, onde o poeta comenta sobre a dura realidade da população urbana. (RUSSEL, 1965, p. 218)

Embora a obra de Seurat tenha pontos de contato com o princípio sintetista proclamado por Aurier - na medida em que almejava a clareza objetiva na construção da imagem - o artista não se colocou como um simbolista. A sua abordagem certamente não era mística e, apesar da profundidade da crítica social imbuída na acentuada estilização e desumanização dos seus personagens, seu objetivo era a reconstrução objetiva do mundo exterior de forma ordenada e inteligível através da pintura<sup>97</sup>. Possivelmente, na tentativa de neutralizar a ansiedade existencial que atravessa a psique do cidadão urbano moderno. A cuidadosa estruturação da composição e o controle das misturas cromáticas fazem de Seurat um dos precursores da abstração geométrica que predominou nas primeiras décadas do século XX. (HELION, 1936, p. 4-14)

Wassily Kandinsky (Rússia, 1866-1944) dá os primeiros passos em direção à pintura não-figurativa apresentando, em 1910, uma aquarela vista como a primeira pintura abstrata concebida e realizada como tal. Depois dele, os pintores Piet Mondrian (Holanda, 1872-1944) e Kazimir Malevich (Rússia, 1879-1935) também abandonam a representação da natureza, cada qual seguindo uma via pessoal diferente. No início de suas carreiras, os três artistas adotaram uma

---

de ocasião. Em vez de "trabalhar com os olhos, investigamos no misterioso centro do pensamento", como disse Gauguin. Assim a imaginação se torna outra vez, como queria Baudelaire, a rainha das nossas faculdades. Assim libertamos a nossa sensibilidade, e a arte, em vez de ser uma *cópia*, torna-se a *deformação subjetiva* da natureza. (DENIS apud CHIPP, 1999, p. 102)

<sup>97</sup> Seurat viveu numa época em que a ciência estava ganhando terreno sobre a concepção subjetiva herdada do romantismo, e, como muitos dos seus contemporâneos, ele esteve interessado na arte 'primitiva', entre elas do Egito e Assíria, e a arte popular que lhe serviram de referência formal (RUSSEL, 1965, p.56-57).

linguagem próxima do simbolismo que, depois de sofrer influência de outras correntes artísticas na virada do século XX, como o fauvismo, o expressionismo e o cubismo<sup>98</sup>, cedeu à abstração como ausência de figuração.

Enquanto alguns artistas e teóricos da época fizeram referências à tese de Worringer em suas correspondências pouco depois da sua publicação em 1908, além dos artigos em revistas que foram escritos sobre ele, não há provas de que Kandinsky teve contato direto com ‘Abstração e Empatia’<sup>99</sup> (PREUSS, 2009, p. 13). Apesar disso, nos escritos do pintor russo encontramos ressonâncias das idéias defendidas pelo autor, como na seguinte passagem: “As formas corporizadoras [sic], que o espírito retira da despesa da matéria, podem ser facilmente ordenadas em dois pólos: São eles: a grande abstração e o grande realismo”. (KANDINSKY apud CHIPP, 1999, p. 160).

## 7.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE COR E FORMA

Os estudos para a elaboração de uma gramática do ornamento, que começaram com Riegl, inauguraram também muitas reflexões em torno da questão da forma (PERNIOLA, 1998, p. 58). Da mesma maneira, as teorias da cor<sup>100</sup>, que ganharam impulso na segunda metade do século XIX, introduziram no meio artístico um olhar analítico que contribuiu para liberar a cor da sua função de reprodução naturalista, servindo de ponto de apoio para aqueles artistas que buscavam novos modos de expressão. (ROQUE, 2003, p. 388)

Os simbolistas deram ao aporte teórico da cor um caráter subjetivo. No caso de Gauguin, apesar da identificação pessoal com a arte das culturas tribais, a sua paleta composta de matizes saturados permaneceu próxima da estética

---

<sup>98</sup> Kandinsky fala da forte impressão causada por um dos quadros de Monet da série ‘Montes de Feno’, na Exposição dos Impressionistas de 1895 em Moscou. Ele teria ficado confuso e admirado ao ver que não reconhecia o objeto representado tamanha era a imprecisão do pintor. Ao em vez de rejeitá-la, Kandinsky passou a vê-la como uma imagem poderosa e, a partir daí, passou a pensar no objeto representado como algo secundário. (VALLIER, 1986, p. 48)

<sup>99</sup> Kandinsky não faz menção a Worringer no seu livro *Do Espiritual na Arte* publicado originalmente como *Über das Geistige in der Kunst*, 1911, pela mesma editora de Abstração e empatia: Piper Verlag.

<sup>100</sup> Isaac Newton inaugura a teoria da cor enquanto disciplina científica com o estudo ‘Ótica’ de 1704. Mais tarde, Goethe reformula a teoria de Newton no seu tratado ‘Teoria das cores’ de 1810. Em seguida, Michel Eugène Chevreul escreve ‘A lei do contraste simultâneo das cores’ de 1839.

acadêmica francesa, evitando os contrastes fortes que seu amigo Van Gogh ousava empregar. (GAGE, 2006, p. 141)

A técnica divisionista adotada por Seurat, que pressupunha a mistura ótica, e não física, de contrastes simultâneos, foi largamente ancorada na teoria de Michel Eugène Chevreul (França, 1786-1889). Mas apesar do rigor científico na exploração cromática, ele também permaneceu ligado à tradição acadêmica não abdicando dos efeitos de volume através do claro-escuro (GAGE, 2006, p.55). Entretanto, mais do que buscar inovações na combinação das cores, o que Seurat almejava era atingir o equilíbrio da composição, tanto através da forma quanto da cor. Em 1890 o biógrafo de Seurat, Jules Christophe, publicou uma de suas cartas:

A arte é a harmonia, a harmonia é a analogia dos contrários (contrastos), a analogia dos similares (degradados), o tom, o matiz, alinha; tom quer dizer o claro e escuro; o matiz, quer dizer, o vermelho e o seu complementar, o verde, o laranja e o azul, o amarelo e roxo; a linha, quer dizer as direções na horizontal, as diversas harmonias são combinadas, em calmas, alegres e tristes; a alegria de tom, é a dominância do quente; a linha, as direções que sobem (sobre o horizonte) a calma no tom, é a relação de claro e escuro, quente e frio para o matiz, da horizontal para a linha. O tom triste, é a dominância do escuro, de matiz, a dominância do frio, e da linha, as direções rebaixadas. (SEURAT apud SALMON)<sup>101</sup>

A idéia da correspondência entre as cores e as temperaturas, presente na agenda de Seurat, ganhou terreno no século XIX com a abordagem da psicologia experimental, que associou os efeitos cromáticos a estados de humor<sup>102</sup>. Em 'Do Espiritual na Arte'<sup>103</sup>, Kandinsky defende a relação das cores com os sentidos:

---

<sup>101</sup> *"L'art, c'est l'harmonie, l'harmonie c'est l'analogie des contraires (contrastes), l'analogie des semblables (degradés), de ton, de teinte, de ligne; le ton c'est a dire le clair et le sombre; la teinte, c'est-a-dire le rouge et sa complémentaire, le vert, l'orange, et le bleu, le jaune et le violet; la ligne, c'est-à-dire les directions sur l'horizontale, les diverses harmonies sont combinées, en calmes, gaies et tristes; la gaieté de ton, c'est la dominante chaude; de ligne, les directions montantes (au dessus de l'horizontale); le calme de ton, c'est l'égalité du sombre et du clair, du chaud et du froid pour la teinte, de l'horizontale pour la ligne. Le triste de ton, c'est la dominante sombre, de teinte, la dominante froide, et de ligne, les directions abaissées". (SEURAT apud SALMON)*

<sup>102</sup> Os objetivos da abstração eram espirituais, mas para atingir tais objetivos, pintores estavam prontos e podiam utilizar o enorme corpo da teoria da cor que tinha sido publicada em 1900. Os clássicos estudos de Goethe (1810) e M. E. Chevreul (1839) tinham estabelecido o estudo da cor firmemente numa base subjetiva, e o desenvolvimento da ciência da psicologia experimental, e mais tarde da fenomenologia, deu bastante atenção à percepção de cor. Psicólogos experimentais frequentemente recorriam a sua própria experiência com pintura... (GAGE, 1999, p. 249)

*The aims of abstraction were spiritual, but to realize those aims, painters were ready and able to use the very substantial body of colour-theory, which had been published by 1900. The classic studies of Goethe (1810) and M. E. Chevreul (1839) had established the study of colour firmly on a subjective basis, and the developing science of experimental psychology, and later*

...Há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras, pelo contrário, dão a impressão de lisas, de aveludadas. Sente-se vontade de acariciá-las (por exemplo, o azul ultramar escuro, o verde-cromo, a laca vermelha). É essa sensação que produz a diferença no tom das cores, entre os tons quentes e os frios. (KANDINSKY, 1996, p. 67-68)

A poesia de Rimbaud, que no soneto 'Vogais'<sup>104</sup> associou as cores à fonética, também serviu de modelo para as pesquisas de Kandinsky em torno da sinestesia. De forma análoga, o pintor russo explorou as relações entre as formas geométricas básicas e as cores primárias, como o triângulo com o amarelo, o vermelho com o quadrado e o azul com o círculo.

O uso livre que Kandinsky fez da tríade de formas geométricas nos seus anos na Bauhaus mostra que elas estavam longe de serem definições de dicionário, mas eram análogos à riqueza verbal e ambigüidade das poesias simbolistas ou expressionistas, da qual ele mesmo foi um notável intérprete. (GAGE, 2006, p. 134)<sup>105</sup>

Mas, enquanto o repertório de formas de Kandinsky seguiu um processo de constantes transformações, a sua abordagem da cor, seguiu inspirada nos princípios teosóficos<sup>106</sup>. Mesmo que, durante o seu período na Bauhaus, ele tenha adotado o ponto de vista mais próximo da psicologia.

*phenomenology, gave a good deal of attention to the perception of colour. Experimental psychologists frequently drew on their experience of painting...* (GAGE, 1999, p. 249)

<sup>103</sup> Título original: *Über das Geistige in der Kunst*, 1911. Publicado pela mesma editora de Abstração e Empatia Piper Verlag, Munique, Alemanha.

<sup>104</sup> Rimbaud dá continuação ao pensamento de Baudelaire sobre a união do homem e a natureza através das sinestésias ou 'correspondências'. Abaixo, o primeiro verso de 'Vogais' publicado em 1891 (GOMES, 1984, p.52)

A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul: vogais,

Eu falarei um dia de suas florescências latentes:

A, negro espartilho veludo da moscas ruidosas

Que voltejam ao redor de maus cheiros cruéis.

<sup>105</sup> *Kandinsky's free use of the trio of geometrical forms in his Bauhaus years shows that they were far from being dictionary definitions, but were analogous to the verbal richness and ambiguity of Symbolist or Expressionist poetry, of which he himself was a notable exponent.* (GAGE, 2006, p. 134)

<sup>106</sup> A seguir, a apreciação de uma vertente da doutrina teosófica que inspirou Kandinsky:

O sistema Teosófico em Annie Besant (Inglaterra, 1847-1933) e Charles W. Leadbeater (Inglaterra, 1834-1954) 'Forma-Pensamento' (1901), embora incorporasse noções de uma moral do espaço-cor – claridade e pureza como opostos de escuridão e corrupção – parece ser uma combinação um tanto arbitrária: duas classes de vermelhos bem distantes, por exemplo, são dadas as concepções antitéticas de 'pura afeição' e 'avareza'. Os textos teosóficos se incubem de interpretar cores como elas são vivenciadas pelo conhecedor em auras, ou 'forma - pensamento'. (GAGE, 1999, 242)

*The theosophical system in Besant and Leadbeater's Thought's-Form (1901), although incorporates notions of a moral colour-space - lightness and purity as opposed to darkness and corruption - seems to be a quite arbitrary arrangement: two widely separated classes of red, for example, are given quite antithetical connotations of 'pure affection' and 'avarice'. The Theosophical texts are concerned to interpret colours as they are experienced by the adept in auras, or 'though-forms'. (GAGE, 1999, 242)*

A abordagem cromática que Kandinsky desenvolveu esteve ancorada no princípio de polaridades, que também pode ter sido inspirada também no pensamento de Worringer. O pintor defendeu que o amarelo e o azul, que correspondem ao quente e ao frio, representavam opostos cromáticos fundamentais. Quando misturados, o amarelo e o azul criam o verde que, para ele é a materialização do equilíbrio ideal, pois nele todas as qualidades opostas se anulam. Assim, o verde representava para ele a calma, o repouso e a passividade que, apesar de ter considerado como princípio universal, é um dado cultural relativo. (ROQUE, 2003, p. 394)

As inovações atonais do amigo Arnold Schoenberg (Áustria, 1874-1951) também foram fontes de inspiração para Kandinsky na busca de analogias entre a pintura<sup>107</sup> e a música, especialmente com as novas técnicas introduzidas pelo compositor. Mas, apesar de ser considerado um grande interprete dos significados da cor entre os artistas do começo do século XX, Kandinsky não conseguiu dar a ela um sentido coerente com os seus princípios teóricos (GAGE, 2006, p. 157-163). Talvez porque a sua abordagem da cor tenha permanecido mais intuitiva do que científica, mais próxima da concepção espiritualista do Romantismo do que da psicologia alemã, pelas quais ele também se interessou.

De um modo geral, portanto a cor é um meio de exercer influência direta sobre a alma. A cor é a tecla. Os olhos são o martelo. A alma é o piano com suas várias cordas. O artista é a mão que, tocando esta ou aquela tecla com um propósito definido, faz vibrar a alma humana. (CHIPP, 1999, p. 153)

Kandinsky havia começado sua carreira como etnógrafo e, desde o início de sua carreira como pintor, ele esteve empenhado em promover a idéia de uma linguagem universal na arte<sup>108</sup>. Mas não foi só ele, a vontade de alcançar valores estéticos absolutos foi um ideal comum entre os vanguardistas da abstração. (GAGE, 2006, p.135-136)

---

<sup>107</sup> O quadro *Impressão III (Concerto)* de 1911 faz alusão às dissonâncias do compositor austríaco em 'Três peças para Piano' com o contraste entre o amarelo e o preto. (Óleo e têmpera em tela, 77.5 x 100 cm. Gabriele Münter-Stiftung, 1957. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munique, Áustria.

<sup>108</sup> O Almanaque *O Cavaleiro Azul*, *Der Blaue Reiter Almanach*, foi uma coletânea de ensaios publicado em 1912, juntamente com Franz Marc (Munique, 1880-1916), que continha ilustrações da arte africana, asiática, da Polinésia e das Américas, além de desenhos infantis, arte folclórica e medieval alemã, incluindo artigos e imagens da arte contemporânea francesa e alemã. (GAGE, 2006, p. 135)

Como foi mencionado, já no século XIX um grande número de crenças começaram a ruir sob o efeito de certas teorias filosóficas e científicas. Entre elas: “Charles Darwin (Inglaterra, 1809-1882) havia defendido a origem animal e não divina do homem, Nietzsche havia refutado a moral cristã a favor do princípio de vontade de poder e Karl Marx (Alemanha, 1818-1883) havia declarado que a religião é o ópio do povo. No início do século XX, novas teorias também contribuíram para desestabilizar ainda mais as velhas estruturas morais e as verdades científicas ocidentais, como a Teoria da Relatividade (1905) de Albert Einstein (Alemanha, 1879-1955) e a divisão do átomo empreendida por Ernest Rutherford (Nova Zelândia, 1871-1937) foram igualmente perturbadoras”. Além da análise do subconsciente por Sigmund Freud (Áustria, 1856-1939) em ‘A Interpretação dos Sonhos’ publicada em 1900, que “desafiou os alicerces morais da sociedade ao associar as pulsões sexuais humanas à constituição do próprio tecido social”. As desigualdades sociais evidenciadas pelo rápido avanço do capitalismo, resultando no avanço do socialismo em toda Europa, levaram artistas de temperamentos diferentes a se lançarem na busca de valores universais na arte como reação ao materialismo desumanador, apoiando-se em doutrinas filosóficas e místicas. (MOSZYNSKA, 1999, p. 45)

Assim como Kandinsky, Mondrian foi ligado aos princípios da teosofia na primeira década do século XX, embora não haja indícios de que ele tenha se interessado pelas idéias de Kandinsky, nem que tenha feito menção a ele nos seus escritos em algum momento de sua carreira. Sua paleta foi basicamente inspirada no fauvismo, até que a partir de 1908, a influência do cubismo (1911-1912) o desviou das questões da cor. Por volta de 1917, ano em que foi fundado o grupo ‘O Estilo’, *De Stijl*<sup>109</sup>, ele adotou uma paleta básica de branco, preto e cinza, além das três cores primárias (o vermelho, o amarelo e o azul). (GAGE, 1999, p. 260)

---

<sup>109</sup> Nome do grupo e da publicação fundada em 1917 por artistas holandeses dos quais se destacaram Mondrian, o pintor Theo Van Doesburg (Holanda, 1883-1931) e Georges Vantongerloo (1886-1965). O grupo teve como meta ‘definir regras de equilíbrio e harmonia que se aplicassem não só à arte como também à vida e à sociedade, através da criação de um estilo de austera clareza abstrata’. (CHILVES, 2001, )

Enquanto Kandinsky objetivou uma gramática da cor fundada num complexo sistema de relações cromáticas, Mondrian<sup>110</sup> partiu da doutrina da tríade primária, consideradas cores ‘universais’ pela teosofia, e da sua utilização no estado mais puro possível. Essas exigências técnicas só foram possíveis por causa do desenvolvimento da indústria de tintas e da precisão cada vez maior dos diagramas elaborados por eles (GAGE, 1999, p. 244)<sup>111</sup>.

Outra tríade cromática importante na pintura do início da abstração era formada pelo preto, o vermelho e o branco. Comum às culturas indo-germânicas, esse trio ocupou um lugar especial na primeira escola de pintura geométrico-abstrata da Rússia, o Suprematismo, fundado por Malevich. Num ensaio de 1920, Malevich explica que, para ele “o preto representa a visão de mundo do ponto de vista da economia, o vermelho é a revolução e o branco a ação pura. Dos três, o preto e o branco são mais importantes que o vermelho, sendo que o branco representa a culminação de todas” e materializa a idéia de infinito. (GAGE, 1999, p. 246)

Com uma abordagem da cor muito menos ‘sistemática’ que Mondrian, Malevich foi também influenciado por um renovado interesse geral na iconografia russa, que fez uso da cor creme como substituto do ouro. No sistema cromático suprematista, o branco recebeu conotação transcendental inspirada também na poesia simbolista russa. Malevich foi amigo do poeta Velimir Khlebnikov (Rússia, 1885-1922), que junto com ele contribuiu na realização do espetáculo da ópera ‘Vitória sobre o Sol’<sup>112</sup> e também do lingüista Roman Jakobson (Rússia, 1896-1982), todos interessados pelo fenômeno da sinestesia.

---

<sup>110</sup> O novo plasticismo na pintura é pintura pura: os meios de expressão permanecem como sendo a forma e a cor, da maneira mais interiorizada; a linha reta e a cor lisa permanecem puramente como meios de expressão pictóricos. (...) Através da composição, o novo plasticismo é dualista. Através da representação exata da relação cósmica, ele é uma expressão direta do universal; por seu ritmo, pela realidade material de sua plástica, é expressão do subjetivo, do individual. (MONDRIAN apud CHIPP, 1999, p. 326- 327)

<sup>111</sup> Desde os neo-impressionistas já haviam afinidades de pesquisas entre a pintura e a indústria de tintas, buscando precisão na definição das cores e suas combinações. Um documento histórico importante relacionado ao assunto é o livro de Paul Signac, que foi discípulo de Seurat, intitulado *D'Eugene Delacroix Au Neo Impressionisme (1899)*.

<sup>112</sup> Peça teatral cubo-futurista apresentada em 1913 na Rússia na qual Malevich contribuiu como cenógrafo e figurinista. Acredita-se que o Suprematismo de Malevich tenha derivado desta experiência. Dois anos mais tarde ele exibiu a primeira série de pinturas suprematistas, inclusive a

Pesquisas em pintura e lingüística na Rússia foram então direcionadas para a identificação e expressão de (valores) fundamentais, e esta área de pesquisa se tornou parte do currículo das Escolas Soviéticas de Arte nos anos 1920, um período que talvez tenha visto o último grande florescimento do interesse em audição colorida (sinestesia) até tempos muito recentes. (GAGE, 1999, p. 247)<sup>113</sup>

As perspectivas universalistas, que as teorias da cor do século XIX pareciam oferecer aos primeiros artistas abstratos, foram largamente permeadas pelo hermetismo simbolista. Isso aconteceu também com relação à concepção da forma, principalmente no caso de Mondrian e Malevich na abordagem da forma geométrica.

Depois de se submeter a diferentes correntes artísticas, como o Simbolismo e o Impressionismo, Mondrian aderiu ao Cubismo quando foi morar em Paris entre 1911 e 1914 e, sob essa influência, ele passa a enfatizar mais o desenho do que a cor. De volta à Holanda, em meados de 1915, o pintor holandês passou a fazer experiências abstraindo formas e paisagens naturais até o limite máximo, restando apenas linhas horizontais e verticais<sup>114</sup>. Nesta fase, toda a referência naturalista foi abandonada em prol de uma seqüência de relações formais entre linhas verticais e horizontais formando sinais de adição e subtração. (MOSZYNSKA, 1999, p. 49-53)

A partir de fontes teosóficas, Mondrian tomou conhecimento do significado místico dos símbolos geométricos e da cruz, onde o elemento horizontal representa tudo que é terrestre e feminino e o elemento vertical representa o princípio celestial e masculino, sendo associada ao conceito de imortalidade. Em seguida, influenciado pelo pintor Laren-Bart van der Leek (Holanda, 1876-1958) Mondrian passa a experimentar com quadrados e retângulos coloridos para criar o que ele chamou de 'equilíbrio dinâmico'. (MOSZYNSKA, 1999, p. 54-55). Um dinamismo que consistiu na composição de elementos de vários pesos visuais, planos retangulares de cor, linhas pretas contínuas e grandes espaços em branco formando um campo de forças tenso. Apesar do potencial anárquico desse

---

tela Quadrado Negro, que foi pendurada como ícone no alto do canto da parede, assim como era feito com os ícones religiosos. (GAGE, 1999, p. 245)

<sup>113</sup> *Painterly and linguistic research in Russia was thus directed to the identification and expression of fundamentals, and this area of enquiry became part of the curriculum of the Soviet State Art Schools in the 1920's, a period which saw perhaps the last major flowering of interest in audition colorée until very recent times. (GAGE, 1999, p. 247)*

<sup>114</sup> Como em Composição N°10 (Cais e Oceano). Óleo sobre tela, 0,85 x 108 cm, 1915. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Holanda.

dinamismo, ao adotar o princípio da grade aberta e assimétrica, que perdurou nas suas obras futuras, Mondrian conseguiu manter uma ordem rítmica que almejou exprimir o universal.

Nessa vontade de ordem, Mondrian se aproximou dos princípios da arquitetura moderna, compartilhando com os arquitetos puristas do ‘ideal construtivo que tendeu para o simples, o regular e o assimetricamente equilibrado’. (SCHAPIRO, 2001, p. 52-53)

O único problema da arte é chegar a um equilíbrio entre o subjetivo e o objetivo. Mas é da maior importância que esse problema seja resolvido na esfera da arte plástica – tecnicamente, por assim dizer – e não na esfera do pensamento. A obra de arte deve ser ‘produzida’, ‘construída’. Devemos criar uma representação tão objetiva quanto possível das formas e relações. Esse trabalho jamais poderá ser vazio, porque a oposição de seus elementos constitutivos e sua execução desperta emoção. (MONDRIAN apud CHIPP, 1999, p. 354)

Tanto Mondrian quanto Malevich falam de sentimentos e emoções que se situam na esfera idealista da abstração cósmica e universal, e não no sentido hedonista do prazer estético individual e da beleza naturalista. Mondrian se refere à ‘emoção plástica’, que resulta das relações de equilíbrio entre formas (linha reta) e cores (lisas e puras). “Enquanto Malevich fala em ‘sentimento plástico’ e ‘sensação plástica’ que deriva de um ‘mundo sem objeto, a verdade do Nada””. (VALLIER, 1986, p. 122)

Os Suprematistas desistiram, por sua livre e espontânea vontade, da representação objetiva da realidade que os cercava, para atingirem o ápice da verdadeira arte ‘desmascarada’ e de lá poderem observar a vida sob o prisma do puro sentimento artístico. (MALEVICH apud CHIPP, 1999, p. 348)

A emoção da qual fala Mondrian pode ser entendida como sentimento do qual Malevich se refere no trecho acima. Atualmente, a emoção é concebida como reação orgânica de fundo psicológico, os sentimentos podem ou não estar associados a eles<sup>115</sup>. Sendo assim, já que os dois artistas buscaram valores transcendentais através da pintura, não seria errado pensar que, em termos

---

<sup>115</sup> Segundo António R. Damásio, é preciso fazer distinção entre emoção e sentimento, apesar de advertir que as definições apresentadas por ele não são ortodoxas e podem divergir de autor para autor. Segundo ele, ‘apesar dos sentimentos estarem relacionados com as emoções, existem muitos (sentimentos) que não estão’. Os sentimentos de fundo são aqueles que não têm origem nas emoções. ‘Não é o Verdi da grande emoção, nem o Stravinsky da emoção intelectualizada, mas antes um minimalista no tom e no ritmo, o sentimento da própria vida, a sensação de existir’. Quando os sentimentos estão associados às emoções (as mais básicas são felicidade, tristeza, cólera, medo e nojo), a atenção converge substancialmente para sinais do corpo, ‘nos sentimos felizes, tristes, irados, receosos ou repugnados’. (DAMÁSIO, 1996, p. 172, 175, 180, 181)

atuais, os dois artistas falavam em sentimentos de tem uma dimensão mais abstrata do que as emoções, mais corpóreas e imanentes. Nos termos de Malevich, o sentimento pertence ao domínio da percepção que ainda não passou pela malha da razão e, portanto, não foram corrompidos pela 'reflexão através de uma concepção realista' do mundo. Segundo ele, a arte do passado esteve comprometida com a Religião, o Estado e com o aspecto familiar dos objetos. Esse era o mundo do qual os suprematistas haviam se libertado para alcançar o 'sentimento puro', onde não existe nada além do deserto 'preenchido pelo senso da não-objetividade' que perpassa todas as coisas. 'O quadrado preto sobre fundo branco, realizado entre 1914 e 1915, foi a primeira forma de expressão do sentimento não-objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o Nada exterior a esse sentimento'. (MALEVICH apud CHIPP, 1999, p. 346)

Para Malevich a chave para a criação de um novo tipo de arte estava naquilo que não se vê, mas se sente. Ele foi simpatizante da doutrina mística desenvolvida pelo matemático russo conhecido como P. D. Ouspensky (Pyotr Demianovich Ouspenskii. Rússia, 1878-1947)<sup>116</sup> que escreveu sobre a Quarta Dimensão. Entendida em termos espaciais, a Quarta Dimensão se estende para além do mundo visível e mensurável das outras três dimensões (altura, largura e comprimento), as quais se têm acesso através da percepção sensorial básica (tato, olfato, paladar, visão e audição)

Enquanto a abstração estava em pleno desenvolvimento na Europa, a pintura de Malevich atingiu os limites da abstração com a série 'Branco sobre Branco, produzidas entre 1915 e 1918. Ao lado do espiritualismo fim-de-século de Kandinsky e das convicções teosóficas de Mondrian, o niilismo de Malevich se tornou uma terceira fonte de referência para a arte abstrata no século XX que, apesar do 'salto mortal' dado por Malevich, continuou gerando importantes desdobramentos. (VALLIER, 1986, p. 119).

Ao definir a abstração em termos estéticos, associando a arte egípcia à morfologia angulosa e rígida dos cristais e, ao mesmo tempo, ressaltando o forte tropismo transcendental do povo egípcio, Worringer chama atenção para a volição

---

<sup>116</sup> Ouspensky havia sido discípulo de filósofo e místico George Ivanovich Gurdjieff (Rússia, 1866-1949), de quem Mondrian também foi admirador, e que estudava os poderes da telepatia.

artística daquela sociedade altamente hierarquizada e ansiosa por ordem. A primeira vanguarda da abstração associou estes valores aos seus anseios de ordem para uma sociedade mais equilibrada espiritualmente, se lançando no misticismo da forma e da cor para tentar apaziguar suas próprias ansiedades modernas.

### **PARTE III - POÉTICA**

## 8- PINTURA ANSIOSA

A abstração tem sido minha área de interesse desde as primeiras experiências práticas em pintura, no curso de graduação em Artes Visuais de 2002 a 2006. Foi logo após esse período que tomei conhecimento da tese de Worringer, *Abstração e Empatia*, ao ler um artigo numa revista especializada em arte contemporânea que evocava a sua teoria da abstração<sup>117</sup>.

Para explicar minhas pesquisas práticas e estéticas durante o período desta pesquisa, e que hoje encontra suporte teórico na tese de Worringer, optei por resgatar os primeiros exercícios em pintura, há 6 anos, dividindo este capítulo em quatro fases. A primeira e a segunda fase cobre o período da graduação em que cursei as disciplinas de prática de pintura, de 2004 a 2006 aproximadamente, até a graduação. A terceira compreende o período depois da graduação, de 2007 a 2009, e a quarta fase que de 2010 até os últimos trabalhos de conclusão desta pesquisa.

### 1ª FASE

Embora desde o início já houvesse associações metafóricas que também deram suporte à prática, até a graduação minha pesquisa *tendeu a concentrar-se* nos aspectos formais e processuais da pintura, *sem dar muita ênfase* aos possíveis 'motores' subjetivos ou indiretos das minhas escolhas.

Para começar a pintar foi preciso encontrar alguma imagem que servisse de ponto de apoio para dar início as primeiras tentativas com o pincel e tinta. Saí com uma câmera fotográfica pelo campus da própria Universidade de Brasília em busca de 'assuntos visuais' para representar, de alguma forma, em pintura. Na marcenaria da universidade encontrei uma pilha de cadeiras quebradas (FIGURAS 12, 12a, 12b e 13) que remeteu à obra de Jackson Pollock (USA, 1912-1956). Apesar da associação a Pollock na sua fase do início dos anos 50 principalmente, não era minha intenção respingar a tinta na tela. No entanto,

---

<sup>117</sup> *The New Abstraction*. Por Barbara A. MacAdam, *Artnews*, abril, 2007. Disponível em: <[http://www.artnews.com/issues/article.asp?art\\_id=2245](http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=2245)>. Acesso em: 13/05/2007

estava claro que certo grau de efeitos de acaso teriam que ser considerados, pois como aquela montanha de cadeiras quebradas, a casualidade era um elemento fundamental.

Continuo a me afastar ainda mais dos instrumentos habituais do pintor, como o cavalete, a paleta, os pincéis, etc. Prefiro bastões, colheres de pedreiro, facas, e espalhar tinta fluida ou um pesado empaste feito de areia, vidro moído e mais outras matérias estranhas.

Quando estou no meu quarto, não tenho consciência do que estou fazendo. Só depois de uma espécie de período de 'conhecimento' é que vejo o que estive fazendo. Não tenho medo de fazer modificações, de destruir a imagem, etc., porque o quadro tem uma vida própria. Procuo deixar que esse mistério se revele... (Pollock apud CHIPP, 1999, p. 556)

Mas, ao contrário de Pollock, minha abordagem da abstração não remete à possível conexão entre formas na arte e imagens arquetípicas ou intenciona ser um meio de expressão de um inconsciente primitivo, que durante a fase dos respingos, *drippings*, ficou menos evidente. As primeiras obras de Pollock estiveram diretamente envolvidas com o conceito de mito. Como alguns de seus contemporâneos, ele foi influenciado pelo artista John Graham (Rússia, 1886-1961), autor do livro *Sistemas e Dialéticas da Arte* (1937), baseado na obra de Carl Gustav Jung (Suíça, 1875-1961), que defendia a volta ao inconsciente primitivo através da arte. O próprio Pollock se submeteu a sessões de terapia analítica de Jung, buscando expressar essa energia psíquica através da pintura.

Suas fontes de inspiração foram variadas, desde a pintura regionalista do seu professor Thomas Hart Benton (USA, 1889 – 1975), os muralistas mexicanos, o surrealismo (automatismo) e Picasso. Suas composições e pinceladas energéticas evocando arquétipos e rituais primitivos., Até que em 1947 ele mudou para Long Island e sua pintura se tornou mais abstrata com introdução de métodos menos diretos de pintar. As telas aumentaram de tamanho, possivelmente em conexão com a paisagem ampla e plana da região onde passou a residir. (MOSZYNSKA, 1986, p. 149)

Mas, depois dos *drippings*, sua pintura voltou a reivindicar mitos e arquétipos, retomando a idéia de um passado primordial (MOSZYNSKA, 1990, p. 151). Pode-se dizer que, a gestualidade violenta de Pollock apresenta uma tensão formal próxima àquela da arte Nórdica defendida por Worringer. O entrelaçamento de diversas camadas de linhas, construídas a partir do derramamento controlado de tinta industrial, e a ocupação homogeneia do plano pictórico como se o artista fosse movido por aquele medo psicótico de espaços vazios.

Como foi argumentado anteriormente, abstração para Worringer deriva de uma força motora ou potência, que molda nossas escolhas formais. Embora o autor não chegue a explicar em que medida essas preferências são conscientes, adoto o princípio de que a seleção pontual de formas, cores e texturas podem ser fruto do conhecimento claro e objetivo do que se quer obter em arte. Esse conhecimento não se dá de uma só vez, como uma revelação divina, mas acontece aos poucos na medida em que o fazer se deixa penetrar pela reflexão e vice-versa. É dessa maneira que tem sido a minha experiência com a criação artística.

O que me atraiu naquela grande pirâmide de tubos de metal e pedaços de fórmica foi o seu aspecto tenso e monumental e, ao mesmo tempo, provocador de certa inquietude a respeito do desperdício daqueles materiais. Apesar disso, e talvez por causa disso, vi naquele emaranhado de ferragens uma fonte de desafios formais para a pintura e, além disso, uma imagem metafórica da sociedade de consumo.

Inicialmente, naquele monte de cadeiras quebradas os tubos de metal me interessavam enquanto linhas e as partes planas em fórmica (assento, encosto e o apoio) como manchas. Esses elementos formaram meu repertório básico de signos visuais a partir dos quais passei a elaborar composições com tinta e papel de baixo custo (tipo *craft*).

Já o efeito de empilhamento se colocou como um verdadeiro desafio. Para isso, a estratégia que encontrei naquele momento foi recortar a composição acabada em pedaços iguais (quadrados de aproximadamente 15 x 15 cm) e depois reorganizá-los para formar outra imagem descontínua. Tinha em mente alguns dos painéis em azulejos de Athos Bulcão, criados para os edifícios de Brasília (FIGURA 14, 14a, 14b). Em algumas obras, pode-se verificar que o artista não determinou a ordem de fixação dos azulejos, deixando que o acaso (a escolha arbitrária) levasse a configuração total da composição. Essa qualidade lúdica dos painéis de Athos, que quebra a clareza geométrica dos seus desenhos, se tornou uma referência importante no meu trabalho desde então.

Nas primeiras composições, inspiradas na técnica de Athos, os pedaços de papel pintado foram embaralhados e reorganizados. Em seguida, a pintura prosseguia com mais sobreposições de linhas e manchas a partir da nova

reconfiguração para gerar o efeito de amontoado e acaso. Assim, foi possível criar descontinuidades e novas possibilidades de continuidade a partir de uma mesma imagem. Depois de terminada a composição, os pedaços foram colados em lona de algodão para ser esticada no chassi.

Mais adiante, resolvi recortar o papel em tamanhos maiores primeiro, passando a dividir progressivamente a imagem pintada em tamanhos menores. À medida que embaralhava, reorganizava e acrescentava mais linhas e manchas à composição. Com o tempo, passei a fazer cortes diagonais que introduziram a forma triangular, além do quadrado e do retângulo

Segui em frente com essa técnica de pintura com pincel e recorte por mais alguns meses, substituindo o papel por tela (tela sobre tela) e buscando meios indiretos de pintar para complementar, ou até substituir o pincel com o qual eu não me sentia à vontade. O jogo aleatório como técnica de composição, que na verdade resultava de uma grande dose de controle e arranjo, tinha a função principal de abrir janelas para possíveis descobertas formais. Como se, a partir da alternância entre controle e acaso uma nova idéia ou solução pudesse surgir.

Aquela imensa pilha de cadeiras destroçadas havia sido impactante de certa maneira. Indaguei sobre o que poderia ter acontecido com elas para que ficassem tão desfiguradas, sem nem mesmo parecer que estavam velhas. Lá na marcenaria me informaram que as cadeiras estavam ali para serem reparadas, seja como for, aqueles destroços me remeteram às questões sociais abordadas pelo sociólogo e pensador da pós-modernidade Zygmunt Bauman<sup>118</sup> (Polônia, 1927-).

A instabilidade dos desejos e a insaciabilidade das necessidades, assim como a resultante tendência ao consumo instantâneo e à remoção, também instantânea de seus objetos se harmonizam bem com a nova liquidez do ambiente em que as atividades existenciais foram inscritas e tendem a ser conduzidas no futuro previsível. Um ambiente líquido-moderno é inóspito ao planejamento, investimento e armazenamento de longo prazo. De fato, ele tira do adiamento da satisfação seu antigo sentido de prudência, circunspeção e, acima de tudo, razoabilidade. A maioria dos bens valiosos perde seu brilho e sua atração com rapidez, e se houver atraso, eles podem se tornar adequados apenas para o depósito de lixo, antes mesmo de terem sido desfrutados. E quando graus de mobilidade e a capacidade de obter uma chance fugaz na corrida se tornam fatores importantes no que se refere à posição e ao respeito, bens volumosos mais parecem um lastro irritante do que uma carga preciosa. (BAUMAN, 2008, p. 45)

Os problemas que Bauman levanta sobre os efeitos do capitalismo, como o consumismo exacerbado, lembraram as 'lojas de 1,99' que se tornaram uma

---

<sup>118</sup> O sociólogo polonês faz menção a Georges Simmel em vários de seus livros.

opção incontornável hoje em dia, com suas mercadorias *made in china* de baixo custo e qualidade, que inundam o comércio nacional, principalmente para as camadas sociais mais desfavorecidas.

Na a intenção de representar esse grande comércio de bugigangas, substituí as manchas por padrões florais estilizados para fazer alusão às flores *xing ling* (produto genérico) de plástico (FIGURA 15, 15a). Para isso, também achei necessário buscar uma maneira de reproduzir o efeito mal acabado daquelas espécies botânicas da indústria do polietileno.

A artista Beatriz Milhazes<sup>119</sup> (Rio de Janeiro, 1960-) foi também uma referência importante neste período, principalmente pelas qualidades formais da suas pinturas, cuja superfície é repleta de pequenas imperfeições deixadas pela artista no uso da técnica do decalque<sup>120</sup>. O aspecto sedutor das pinturas de Milhazes me inspirou a buscar efeitos de textura com a técnica de estamperia que eu já estava utilizando de maneira pouco metódica. A partir daí, passei a usar tinta acrílica profissional, que me levou a descobrir novas possibilidades na combinação de cores através de uma variedade bem maior de matizes. Além das propriedades plásticas (polímero) da tinta acrílica e o seu rápido tempo de secagem.

Assim, improvisei alguns carimbos em borracha EVA (FIGURA 16, 16a) com formas estilizadas de flores e outras, coladas em papel cartão, com os quais eu estampeei a tela alternando com o recorte da tela e novos padrões florais de cores diferentes. Continuei dividindo a tela em partes iguais, até o tamanho satisfatório, do mesmo modo como foi feito na fase anterior. Neste momento passei a usar tela sobre tela, e não mais o papel sobre tela como antes.

Com a técnica da estamperia, havia a tendência a homogeneização da composição com o acúmulo inevitável de sobreposições em certas áreas, o que

---

<sup>119</sup> A artista carioca fez parte do que hoje é conhecido como Geração 80, caracterizada pela recusa dos ideais puristas estabelecidos pela herança construtivista. Os artistas desse período, como Leda Catunda (São Paulo, 1961-) e Leonilson (Fortaleza, 1957-1993) buscaram recuperar o diálogo com a tradição figurativa, pela via do neo-expressionismo alemão e a transvanguarda italiana, incorporando práticas e temas que servissem de referências da cultura brasileira, como técnicas artesanais, o barroco mineiro e a cultura de massa. (LONTRA, 2005, p. 7-8)

<sup>120</sup> Também chamada de *transfer*, essa técnica foi originalmente desenvolvida pela indústria para a pintura em porcelana. (History of Decals. Disponível em: [http://ceramicdecals.org/History\\_of\\_Decals.html](http://ceramicdecals.org/History_of_Decals.html). Acesso em: 12/03/2011). No caso de Milhazes, os decalques são preparados manualmente em uma folha de plástico. (Documentário: A profusão de cores de Beatriz Milhazes. Realizado por SESC - TV, 2004.)

tornava a imagem confusa. Para resolver esse problema, criei espaços vazios na tela a partir da remoção de áreas pintadas. Como no caso da pilha de cadeiras quebradas, onde os pedaços de fórmica branca funcionavam como 'lugares de repouso' nos quais o olhar poderia descansar do esforço despendido na apreensão daquela confusão de tubos de ferro preto.

Assim, criei falhas na área pintada passando cola em alguns locais e cobrindo com outro pedaço de lona do mesmo tamanho. Depois que a cola estava seca, as lonas eram arrancadas uma da outra de forma abrupta, para facilitar o surgimento de efeitos inesperados. Mas, claro, existia o risco de que a tela rasgasse ou que uma grande parte da pintura partisse na superfície da outra tela. No entanto, a lona não rasgou e as áreas que receberam cola foram parcialmente removidas gerando resultados interessantes com aparência de desgaste, levando ao confronto com novos impasses formais que me impeliram a seguir em frente. Basicamente eu agora precisava equilibrar a composição que passou a ter mais informação de natureza tátil do que antes, correndo o risco de sobrecarregar visualmente a imagem ocasionando com uma desordem ilegível.

Mesmo assim, decidi aumentar as dimensões das telas para acentuar o impacto visual das composições. A principal referência continuou sendo a pintura plana e uniforme de Pollock, também chamada de *all-over*, ou seja, que não tem um centro de gravidade e se espraia por toda a tela sugerindo continuidade espacial.

Logo em seguida veio a necessidade de mais uma mudança, a partir do momento em que decidi abandonar a técnica da estamperia, e com ela as estampas florais, embora não houvesse desistido de encontrar uma técnica alternativa de pintura que, pelo menos, complementasse o pincel.

Embora os resultados dessa técnica de recorte e colagem tivessem me agradado, ela se revelou muito cansativa por conta do esforço físico necessário para conseguir a precisão no corte de cada unidade, que era necessário para contrastar com a aparência aleatória da composição. Além do custo elevado devido à grande quantidade de material empregado como: cola, lona e mão de obra terceirizada para esticar a tela no chassi, entre outros. Visto a necessidade de mudar de rota, resolvi submeter aquelas imagens da pilha de cadeiras quebradas a mais um processo de abstração, mas desta vez, concentrei-me nos

conceitos principais que elas evocavam. Eles foram principalmente: o caos (desordem), o acúmulo, o fragmento, e o excesso, que eu decidi traduzir para a pintura, marcando o início de uma nova fase do meu trabalho.

## 2ª FASE

De volta ao princípio, linhas e manchas (tubos de ferro e chapas de madeira e fórmica), veio à minha mente a famosa frase de Maurice Denis (França, 1870-1943): “Lembre-se de que uma pintura - antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota - é essencialmente uma superfície plana coberta de cores organizada segundo de certa ordem” (CHILVERS, 2001, p. 150). Apesar de Denis não se referir à mancha enquanto elemento concreto, este foi o gancho que me levou a focar na própria mancha excluindo a linha, pelo menos de maneira explícita, já que ela evoca mais o desenho do que a pintura.

Para isso, prestei atenção no meu próprio gesto de pintar. Enquanto forma produzida por um pincel, a pincelada lembrava uma vírgula que o meu gesto tinha tendência a transformar num círculo quase completo (FIGURA 17). Carregando o pincel mais uma vez com a tinta e voltando à tela no mesmo lugar da pincelada, mas do lado oposto da vírgula, vi que é possível construir um anel bastante homogêneo. Em seguida, é só trazer um pouco de tinta para o centro e pronto, temos uma mancha arredondada, ou um ponto, se as dimensões forem pequenas. Deve existir inúmeras maneira de se pintar uma pequena pinta, ou uma forma circular, mas com a tinta acrílica muitas vezes acontece o que se poderia chamar de ‘efeito suspiro’, que eu queria evitar, quando se tenta fazer isso com apenas uma pincelada e que eu queria evitar.

Experimentei fazendo manchas de vários tamanhos, espessuras e cores na tela (FIGURA 18, 18a ). A técnica de pintura de Seurat foi a referência mais imediata. Apesar de não estar voltada para a especulação rigorosa das relações cromáticas como fez o pintor francês, a possibilidade de construir uma imagem, figurativa ou não, através da justaposição de pequenas manchas e pontos me interessava. Assim, comecei a trabalhar uma espécie de pontilhismo revisitado, pintando centenas de manchas e pontos coloridos para criar nuvens de cor relativamente uniformes.

Como uma tipo de pano de fundo psicológico e complementar ao pontilhismo, minha pintura foi guiada pela idéia de fragmento, que era um daqueles princípios básicos abstraídos das ferragens de cadeiras. E que, ao mesmo tempo, reportavam às reflexões de Bauman sobre a sociedade contemporânea:

... A sociedade não garante mais, nem mesmo promete um remédio coletivo para os infortúnios individuais. Aos indivíduos lhes foi oferecida uma liberdade sem proporções... mas ao preço de uma insegurança similarmente sem precedentes. (...) A vida fragmentada tende a ser vivida em episódios, numa série de eventos desconectados. A insegurança é o ponto em que o existir se desmorona em fragmentos, e a vida em episódios... (BAUMAN, 2001, p. 202)

As considerações de cunho sociológico e filosófico colocadas aqui são associações que deram impulso ao meu processo criativo, mas não impedem que minha pintura seja fruída, ou não, como simples manchas coloridas arranjadas em certa ordem, como diria Denis. Ao mesmo tempo, pode-se partir do princípio que as escolhas que fazemos são conduzidas, como propôs Riegl e foi retomado por Worringer, por uma vontade artística, a *Kunstwollen*, que faz parte de uma dimensão mais geral da psique humana, podendo ser ligada à ansiedade existencial ou ao sentido de comunhão e empatia com a realidade exterior. Além das preferências individuais que o autor não aborda, mas que sabemos, são responsáveis pelas particularidades de cada elemento que constitui uma pintura. Assim, uma pintura que não se deixa contaminar por nada além da sua própria realidade material, me parece um ideal de pureza inalcançável, como explica Meyer Schapiro ao defender a humanidade na arte de Mondrian:

A dimensão humana da arte reside também no artista, e não simplesmente naquilo que ele representa, embora o objeto representado possa se oferecer como a ocasião apropriada para a mais completa realização da sua arte. É a atividade de construção de que o artista dispõe, o seu poder de imprimir a um trabalho sentimentos e sensações e a qualidade de pensamento que conferem humanidade à arte; e essa humanidade pode ser realizada com uma espécie ilimitada de temas ou elementos formais. (SCHAPIRO, 2001, p. 9)

Um tipo de pintura pontilhista<sup>121</sup> que caracteriza a arte dos aborígenes australianos, também foi uma referência importante nesta fase. Não tanto pelas

---

<sup>121</sup> As pinturas de pontos ou '*dot painting*' dos aborígenes, como são conhecidas, representam histórias ancestrais, '*dreamings*', que envolvem coleta de alimentos como frutas e sementes, a caça e uma profunda relação com a topografia do meio em que vivem. As composições são construídas por meio do alinhamento sucessivo de pontos individuais, que cobrem toda a superfície do suporte chegando a formar imagens abstratas bastante complexas. Na arte mais antiga os pigmentos eram naturais de tonalidade terrosa, que eram aplicados com os dedos e

relações com uma visão mítica do universo, mas pelos aspectos atmosféricos que algumas obras podem adquirir. Como uma manta de pequenas manchas coloridas do tamanho da ponta de um dedo que dialogam com o desenho do fundo, formando um tipo de mapa imaginário. Com rotas traçadas fluindo suavemente, aparecendo e desaparecendo por toda composição que, apesar de abstrata, revela certo caráter de empatia pela sua configuração orgânica. (FIGURA 19, 19a). Qualidades que a rigidez “egípcia” das composições de Seurat não oferece, tampouco os energéticos *drippings* de Pollock.

Outra referência não menos importante foram imagens de minerais e formações rochosas que exibem composições muito curiosas e belas, sobretudo os sedimentos heterogêneos (FIGURAS 20, 20a). A recuperação dessas referências do campo da mineralogia, que fizeram parte uma pesquisa feita anos atrás, serviu para conduzir ao passo seguinte, que culminou com a exposição final do curso de graduação em Artes Visuais.

Ao mesmo tempo, resolvi retomar a obra de Beatriz Milhazes e pesquisar melhor a sua técnica, o decalque, com a qual eu tive vontade de experimentar, já que eu estava trabalhando com a tinta acrílica, que é ideal para aplicar essa técnica. Assim, dentro da perspectiva de exploração do procedimento pontilhista, pinte manchas de diversos tamanhos numa folha de plástico comum<sup>122</sup>, às vezes com o pincel e outras vezes com uma espátula que, depois de seca, eram transferidas para a tela preparada e esticada sobre um suporte plano e duro. O resultado foi interessante, principalmente porque as manchas ficaram invertidas na tela, causando certo estranhamento no espectador.

Com o tempo, descobri que as manchas poderiam ser fixadas na tela com cola, economizando esforço físico de ter que esfregar o plástico com a mão contra a tela para que a mancha se desprendesse. Em seguida, percebi também que aumentando a espessura das manchas, elas poderiam ser removidas do plástico depois de secas e manuseadas livremente, uma por uma. Isso permitiu escolher exatamente o lugar que elas poderiam ocupar na composição, pois a transferência de várias manchas ao mesmo tempo num único pedaço de plástico pode levar a efeitos nem sempre desejáveis. Também passei a fazer um estoque

---

pedaços de madeira no chão, no corpo e também em casca de árvores que, hoje em dia, foram substituídos por tinta acrílica em tela. (COWAN, 1992, p. 67-81)

<sup>122</sup> Plástico para encapar cadernos, incolor: 45,0 cm x 2,0 m x 0,04 mm.

de folhas de plástico (aproximadamente 60 cm de comprimento) com manchas de tinta acrílica em várias cores, tamanhos e espessuras para ganhar tempo na hora de construir a composição. Com isso, passei a compor com manchas e pontos coloridos sobrepostos uns aos outros, me aproximando mais do processo de pintura de Pollock, do que de Seurat ou os aborígenes que colocavam os pontos lado a lado (FIGURA 20, 20a, 20b).

### 3ª FASE

Esta fase do desenvolvimento do meu trabalho em pintura compreende o período depois da graduação, de 2007 até 2010, já no curso de pós-graduação. Ainda insatisfeita com as relações figura/fundo, decidi mudar a preparação da base, que antes recebia uma camada de tinta aplicada com o pincel, passei a decalcar na tela áreas inteiras de cor, aproximadamente 45 x 60 cm, até cobrir todo o fundo, antes de começar a compor com as manchas. Como no caso da formação de sedimentos minerais, onde camadas de materiais de diversas origens, orgânicos e inorgânicos, vão sendo depositados pouco à pouco com o passar do tempo. Fiz isso espalhando tinta em todo o plástico que, depois de seca, recebia uma camada de cola. Em seguida, o plástico era posicionado na tela e só retirado mais ou menos oito horas depois. Repeti esse processo várias vezes sem conferir muita importância à escolha da cor, geralmente era aquela que estava disponível. A não ser o preto, ou cores demasiadamente escuras, qualquer cor servia, pois as exigências cromáticas se impõem progressivamente, na medida em que o equilíbrio total ia sendo atingido, ou não. (FIGURAS 21, 21a, 21b e 22, 22a, 22b)

Em geral, quando começo uma pintura tenho em mente alguns pares de conceitos opostos que, nas primeiras experiências em pintura, se restringiram à metáfora do paladar. O gosto azedo do limão, por exemplo, leva à associação com matizes do amarelo, assim como o gosto doce e aveludado do creme de leite induziria à escolha de tons pastel. Poderia ser também o sabor apimentado, o que levaria a matizes do vermelho e azul ou algo enjoativo como glacê de bolo para qual eu prepararia misturas de cores com branco. A intenção não era formar oposições cromáticas muito acentuadas, mas usar essas associações como uma

ferramenta para modular as escolhas visando o equilíbrio cromático. No que se refere à forma, apenas recentemente sob a influência do sistema desenvolvido por Worringer, passei a explorar a oposição entre as formas orgânicas e geométricas. Antes disso, predominavam as formas orgânicas, mesmo quando havia linhas.

Com a sobreposição de decalques de grandes áreas de cor, apareceram dois problemas que foram bem vindos e acabaram me conduzindo a mais uma mudança. Um deles foi que nem toda área de tinta do plástico aderiu à tela criando a falsa impressão de um rasgo. Isso me lembrou os cartazes de rua quando são arrancados deixando restos grudados nos muros. O segundo problema foram bolhas de ar que surgiam conforme as camadas de decalques iam se sobrepondo. Me lembrei do recurso que havia utilizado para remover áreas de tinta da tela, ou seja, passei cola em algumas áreas, depois cobri com um pedaço de lona do mesmo tamanho para retirar mais tarde. Mas nem sempre a cola removia toda área que havia sido colada, abrindo espaços vazios e deixando a lona exposta, mas retirava parcialmente a camada superior deixando aparente a camada inferior. Isso criou uma superfície irregular com espaços vazios e outros não, que passei a utilizar com fundo para a composição. A partir daí, criei composições onde as manchas passaram a dialogar com o fundo que havia, ele mesmo, se tornado um campo rico em cores e texturas.

Em seguida, fiz composições que alternaram entre o decalque de áreas inteiras de cor e manchas, ou seja, ao contrario de várias sobreposições de manchas em áreas de cor, agora eram áreas de cor alternadas com as manchas formando uma superfície de várias camadas. Assim como uma lasanha onde as manchas tomam o lugar do recheio e as áreas de cor, as lâminas de massa. Sendo que, esses elementos podem ser tão finos e transparentes como uma película, pois independentemente da espessura da camada de tinta, a cola ajudará a fixá-los na tela.

Aos poucos, as sobreposições de áreas de cor foram ganhando mais destaque, e o volume de manchas diminuiu. Dessa maneira, pude acentuar ainda mais a característica individuais de cada mancha, fazendo com que elas dessem a impressão de estarem gravitando na tela.

#### 4ª FASE

Esta fase começou por volta de 2010 quando quis ampliar ainda mais as dimensões da composição pintando, desta vez, na própria parede. E também como exercício de desapego ao objeto que se cria, permitindo que ele exista por um tempo determinado.

Com vistas a obter aquele efeito de 'pôster rasgado' que eu havia obtido com o decalque de áreas de cor, reintroduzi o uso do papel na pintura. Desta vez, não com a intenção de recortar-lo como eu havia feito antes, mas com o objetivo de ser parcialmente removido depois de colado na parede. Introduzi também a representação de estruturas em losango, lembrando os cristais de quartzo, como maneira de citar visualmente pensamento de Worringer, na sua analogia entre a abstração na arte e os minerais. Também julguei que poderia obter contrastes interessantes entre elementos informes e coloridos, como as manchas, os vestígios de decalque, e as áreas de papel rasgado e os 'cristais' representando o elemento linear e geométrico.

O primeiro painel foi feito numa única parede do meu próprio atelier e levou aproximadamente três meses para ser concluído (FIGURAS 23, 23a, 23b). Procedi da mesma maneira das pinturas anteriores em tela, colando e removendo elementos para criar diferentes texturas. Nesta experiência, o aspecto amarelado da pintura original da parede (pintados com tinta industrial) contribuiu a meu favor. Logo depois de arrancar os papeis coloridos (tinta acrílica) que eu havia colado na parede, foram abertos grandes espaços vazios removendo parte da camada de tinta da parede e revelando o 'extrato' inferior, ou seja, a camada mais antiga de tinta, que era mais clara e possuía uma qualidade mais rústica. Passei bastante tempo pesquisando possibilidades de texturas e combinações de cores, antes de começar a colar as manchas e pintas. O resultado final me pareceu bastante positivo, segundo o conceito de expressividade desenvolvido por Worringer de tensão contida num espaço enclausurado, como na arte nórdica, indicando novas possibilidades formais a serem exploradas. Essa composição pode associada também aos desenhos pré-históricos dos paredões do Vale do Peruaçu, no estado de Minas Gerais, especificamente aquele conhecido como Lapa dos

Desenhos. (FIGURA 24). Uma composição heterogênea formada de superposições de elementos de diferentes tradições rupestres:

As pinturas mais antigas (sinais em vermelho e amarelo) foram cobertas por outras, pretas, representando uma roça de milho, coqueiros e alguns animais. Finalmente, as últimas populações pré-históricas tentaram apagar as figuras anteriores, passando uma camada vermelha, e gravaram nesta superfície renovada, pequenos veados e pernaltas. As pinturas pretas anteriores aparecem agora por transparência. (VALENÇA, 1984, p. 65)

Ao mesmo tempo, a massa flutuante de elementos variados e sobrepostos como o papel rasgado, as manchas de vários tamanhos e os fragmentos de quartzo, também lembram os grandes volumes de lixo que poluem os rios das regiões mais pobres do planeta. O que de certa forma se une à composição da Lapa dos Desenhos no sentido de que as duas imagens envolvem a criação a partir de 'resíduos' que podem ou não ser aproveitados. A respeito dessa idéia de refugio, a agudeza de espírito de Bauman nos revela uma faceta ainda mais preocupante da sociedade de consumo:

No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste de pureza que se requer seja transposto por todo aquele que solicite ser ali admitido; tem de mostrar capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. Nem todos podem passar nessa prova. Aqueles que não podem são a 'sujeira' da pureza pós-moderna. Uma vez que o critério de pureza é a aptidão de participar do jogo consumista, os que ficam de fora são como um 'problema', como a sujeira que precisa ser removida... (BAUMAN, 1998, p. 23-24)

Assim, o aproveitamento do suporte, com suas características visuais e propriedades materiais, pode ser visto como uma ação que valoriza o que veio antes, o diferente ou aquilo que seria normalmente descartado para receber a 'novidade'. Essa idéia de aproveitamento dos elementos que pertencem ao meio para a criação, permaneceu nos trabalhos seguintes.

O segundo painel (FIGURA 25, 25a, 25b) foi elaborado seguindo uma direção bem mais próxima à geometria dos cristais do que à organicidade multiforme do painel anterior. Isso aconteceu porque não pude preparar o fundo como havia sido feito antes, na parede do atelier. O papel aderiu tão bem à parede que não foi possível removê-lo de forma a obter os efeitos de rasgado. Como não havia tempo para descobrir novas formas de reproduzir todos os resultados do painel anterior, por causa do prazo de montagem da exposição,

optei por fazer alusão aos minerais e cristais através da técnica de colagem apenas, sem tentar retirar os papéis já que eles aderiram tão bem à parede<sup>123</sup>.

A composição foi construída com papel (*craft*) pintado com tinta acrílica e cortado em formas angulosas e geometrizadas, como peças de um mosaico assimétrico, que depois foram coladas uma por uma para produzir um aspecto de vidro estilhaçado. A área escolhida era grande (32 m<sup>2</sup> aproximadamente) em forma de 'L' e incluía um extintor embutido na parede da extremidade esquerda. Decidi incorporar o extintor fazendo com ele participasse da composição como o elemento quente, orgânico, oposto ao elemento frio e duro, o cristal, que aparecia gradativamente para ocupar o lado extremo direito. Ao final, o resultado ficou bastante homogêneo, pois não consegui obter a gradação cromática de um elemento para o outro, tendendo para o vermelho, mesmo depois de incorporar o elemento frio com tonalidades de azul e amarelo claro. Para quebrar esse efeito, introduzi uma referência mineral diferente, também em papel pintado com ajuda de fita crepe para criar as listras, lembrando amostras de segmentos rochosos.

O terceiro painel (FIGURAS 26, 26a, 26b, 26c), construído alguns dias depois do segundo (formato 'L' 26 m<sup>2</sup> aproximadamente), seguiu a mesma técnica e características visuais análogas, já que a qualidade da parede era similar e possuía também um extintor embutido. Além disso, havia um bebedouro em aço inox polido bem ao lado do extintor, no canto da parede, fazendo contraponto com ele em termos de alusão aos conceitos de quente e frio, ou seja, o fogo e a água.

Ao lado direito do extintor, estavam os banheiros da galeria com as plaquetas indicativas: homem e mulher. Aproveitei a oportunidade para fazer trocadilho com essas palavras, e também das pequenas placas de aviso do corpo de bombeiros com instruções de como proceder em caso de incêndio. A partir daí, elaborei frases irônicas para fazer parte da composição, dando impressão de aleatoriedade. Dependendo da direção em que lia cada frase ou palavra, alguns jogos de sentido poderiam ser construídos, como: Mulher inflamável em caso de homem hidrante, Homens líquidos e Mulheres elétricas, Homem hidrante com corpo de bombeiro, Corpo com carga inflamável, Bombeiro com mulher de hidrante, e outras.

---

<sup>123</sup> Galeria Espaço Piloto—Universidade de Brasília. Exposição: Pele e Osso. De 22/07 a 14/08/2010.

Em meio à construção do painel, que começou antes da montagem completa da exposição, foram colocadas próximas ao painel duas gravuras abstrato-geométricas do artista Emanuel Araújo (Bahia, 1940-) que, dialogavam com o painel pelas suas características angulares. Na parte em que meu trabalho e as gravuras do artista baiano formavam uma continuidade visual, no lado 'frio' do painel, introduzi alguns poucos elementos geometrizados de cores e formas similares para contribuir com as qualidades construtivas (que se forma segundo o meio) do painel.

Recentemente, retomei a pintura em tela na intenção de explorar combinações a partir das descobertas que acumulei ao longo dos desenvolvimentos práticos da pesquisa (FIGURAS 27, 27a). O objetivo foi criar composições que se assemelham a sedimentos rochosos que incorporam elementos diferentes que, ao final, adquire uma aparência totalizante com identidade própria.

No início, a composição apresenta diversos níveis de tensão com a incorporação de elementos contrastantes como formas circulares e formas angulares, cores quentes e frias, espaços vazios e cheios. A colagem permanece nas novas composições para contribuir com a oposição de diferentes texturas, como a lisura das áreas pintadas com o pincel e a aspereza das partes feitas com a técnica do decalque.

Os elementos colados são pedaços das primeiras telas feitas com a técnica do decalque. As telas são removidas do chassi e depois cortadas livremente para criar formas biomórficas ou levemente angulares, a partir das quais a composição será construída utilizando pincel e tinta, com ajuda da fita crepe como máscara para obter formas geométricas. Depois dos recortes serem colados na tela, começa a pintura dos elementos em forma de triângulos, trapézios, tetraedros e outros em diferentes cores. A seguir, são acrescentadas veladuras de diversas tonalidades de cinza, mais ou menos transparentes, para evocar cristais e pedaços de vidro quebrado. Essas etapas vão se sobrepondo de maneira irregular, deixando aparentes os rastros das etapas anteriores e pequenas imperfeições causadas pela remoção da fita crepe.

Como esta fase ainda é experimental, escolhi trabalhar com telas de tamanho médio primeiro, 80 x 90 cm, usando o material disponível no momento.

Quando o estoque de telas antigas acabarem, provavelmente terei que encontrar novas astúcias formais para evocar aquelas cadeiras quebradas e o pensamento de Bauman, que junto com a teoria da abstração de Worringer tem fomentado minhas pesquisas práticas em pintura.

## 9- CONCLUSÃO

Antes de Worringer, as propostas que visavam uma psicologia da criação artística estavam relacionadas basicamente ao conceito de empatia desenvolvido por Theodor Lipps. Para o filósofo Alemão, a empatia era vista como um impulso inconsciente, que se dividia em empatia positiva, fruto do prazer estético, e a empatia negativa que seria o resultado da impossibilidade psicológica da à fruição estética. Com Worringer, a empatia negativa adquire um estatuto próprio que segundo o autor não deriva da empatia, mas de uma volição de outra natureza, a abstração. Para isso, o autor se inspirou no pensamento de Nietzsche sobre a origem da tragédia grega, relacionando Apolo à empatia e Dionísio à abstração que passam a ser vistos como pares opostos da volição artística (*kunstwollen*). Apolo representando a harmonia, o equilíbrio, a fluidez rítmica e a moderação, e Dioniso figurando como exagero, austeridade e a irracionalidade.

O autor analisou a arte produzida pelas sociedades que deram origem aos grandes estilos de arte, perdurando longos períodos da história, de onde se pode subtrair parâmetros gerais, excluindo a arte infantil, a arte popular e a arte pré-histórica.

No seu discurso, o autor diferencia o termo pré-histórico do termo primitivo. Sendo que, a arte primitiva pode adquirir tanto o sentido de arte tribal, que atualmente é chamada também de arte étnica, como o sentido de arcaico. Assim, a arte primitivo-arcaica foi aquela produzida nos períodos um pouco anteriores ao estabelecimento das grandes civilizações. No Egito, por exemplo, seria o período anterior à primeira dinastia cerca de 3200 AC.

Em Abstração e Empatia, Worringer se opõe à corrente materialista que concebeu a arte como fruto de fatores contingentes como a utilidade, a matéria prima e a técnica empregada. O autor critica também a visão acadêmica da história da arte que adota os parâmetros de beleza segundo a Antiguidade Clássica e a Renascença, considerando apenas os aspectos exteriores, e não os processos interiores ou psicológicos na sua origem.

Seguindo a trilha de Riegl, Worringer analisa a arte ornamental, a arquitetura e a escultura, traçando a gênese do seu desenvolvimento formal, relativamente aos valores transcendentais que elas veiculam. Segundo os princípios de abstração e de empatia, o autor contrapõe a arte egípcia à arte helênica e arte gótica ao Renascimento

Worringer também se opõe à visão evolucionista que desvaloriza a arte de outras épocas. Para ele, a arte não evolui em termos qualitativos, em vez disso, são as mudanças na volição artística que, tangenciada pela visão de mundo e a relação com o sagrado direcionam o fazer artístico. Na vontade de empatia ocorre a antropomorfização do objeto, que adquire curvas suaves e proporções próximas ao humano se integrando ao meio em harmonia com as leis da natureza orgânica. Na vontade de abstração, o objeto adquire dimensões sobre-humanas, se impondo ao meio com rigidez e formas geométricas, análogas à austeridade dos minerais. Conseqüentemente, a experiência da empatia proporciona o gozo objetivado de si, ou fruição, onde o homem e o objeto fazem parte de um sistema integrado onde tudo está em equilíbrio fazendo com que a arte adquira valores naturalistas. Já na experiência da abstração, a angústia existencial do homem se manifesta como medo de espaços vazios criando objetos e imagens bidimensionais que servindo como elementos de organização social e como veículo de comunicação com o sagrado, proporcionando apenas um alívio momentâneo da ânsia por ordem e permanência.

Para Worringer a arte ornamental oferece as pistas que revelam a volição artística de uma sociedade. Através do estudo do vocabulário ornamental dos povos indo-germânicos, mediterrâneos e egípcios, ele concluiu que a forma abstrata é a primeira a se manifestar, sendo que o estilo naturalista, que corresponde à vontade de empatia surge, apesar das aparências, na etapa posterior a abstração como processo. Nos dois casos o ato de abstrair é o primeiro passo: as leis estruturais de formas vegetais e animais são abstraídas, para em seguida serem aproximadas ou não do modelo original ou naturalista. Esta noção de aproximação explica o fato de alguns padrões possuírem graus variados de uma e de outra tendência. É o que o autor denomina de estilo abstrato-linear ou abstração geométrica que caracteriza, sobretudo, a arte

egípcia, e o estilo orgânico-linear onde predomina o naturalismo, como arte grega arcaica, por exemplo, que havia sofrido a influência da arte egípcia. Para isso Worringer tomou com base o sistema de análise da forma desenvolvido Wölfflin sobre os princípios de regularidade e uniformidade. O primeiro se relaciona aos processos intelectuais e os segundos aos processos sensíveis ao qual Worringer associa o conceito de expressividade. No entrelaçado do arabesco sarraceno, por exemplo, a qualidade expressiva se revela na tensão rítmica da alternância de elementos, diferentemente do festão ou guirlanda grega, por exemplo, que seria menos expressiva por causa do seu encadeamento plácido de folhas, flores e frutos que decoraram os frisos dos templos.

Worringer se opõe também à visão antropológica do ornamento, que coloca a cultura como fator determinante nas mudanças dos estilos da arte, à qual contrapõe a idéia de psicologia do estilo. O seu comentário sobre a interpretação antropológica do ulurí, c cinto feminino indígena, deu oportunidade para falar de alguns aspectos dos padrões ornamentais da arte indígena brasileira, tendo como base os princípios de abstração e de empatia. Apesar da diversidade de referenciais naturalistas e míticos, os padrões do ornamento corporal indígena, exercem, sobretudo, uma função social hierarquizante e identitária que, tanto formalmente quanto simbolicamente, remetem ao princípio de regularidade ligado aos processos racionais do qual fala o autor. Apesar de existirem variações na forma que vão desde cobertura quase completa do corpo com padrões altamente regulares e compactos feitos de traços pretos contínuos, como na arte dos índios Kayapó-Xikrin, até a delicadeza de poucos traços ondulados decorando a face das índias Ticuna.

Na arquitetura a vontade de abstração se traduz em estruturas lineares estáveis e volumosas. Sob o domínio da vontade de empatia, essas estruturas perdem a densidade adquirindo variações de natureza orgânica. Na escultura, a abstração luta contra a tendência naturalista induzida pelo modelo original, exigindo soluções formais que mantenham a coesão material, e ao mesmo tempo sem deixar que percam sua identificação com o referencial. O autor dá o exemplo do escultor alemão Hildebrand que conseguiu realizar esse objetivo inspirado na obra de Michelangelo e Rodin. É importante lembrar que o autor não se refere à

abstração como ausência de figuração, que só aparecerá mais tarde na obra de Kandinsky.

A abstração geométrica proveniente da arte do oriente médio irá encontrar terreno fértil na Europa do primeiro milênio da era cristã pela via do Império Bizantino, se mesclando à herança naturalista e panteísta proveniente da Grécia. Apesar de Worringer opor o transcendentalismo ao panteísmo, os dois conceitos também podem coexistir no mesmo contexto. Isso ajudaria a esclarecer o caso da arte japonesa que possui qualidades naturalistas, como formas suaves e a fluidez rítmica e equilibrada da composição, mas que, apesar disso, exibe valores abstratos como a representação planar e a simplificação da forma aos seus elementos essenciais.

Já arte românica e a arte gótica que antecederam o Renascimento são definidas pelo autor em termos de 'hibridismo convulsivo'. Segundo ele, nem a fluidez naturalista dos gregos, nem a rigidez geométrica dos egípcios, poderiam ter satisfeito a grande 'necessidade de expressão' do povo nórdico. O autor define sua concepção de expressividade utilizando a metáfora da mecânica, equiparando a arte românica e gótica, à vitalidade artificial e precariamente articulada das marionetes. Na escultura gótica os drapeados clássicos se tornaram coberturas rígidas cobrindo o corpo como um elemento estranho. Individualmente, as figuras perderam sua identidade e fora do seu contexto arquitetônico, elas seriam como bonecos de teatro de fantoche depois que o show terminou, ou seja, destituídas de sentido. Com a aproximação do período renascentista, aos poucos a vontade de empatia se sobrepôs à vontade de abstração, vencendo a rigidez do panejamento e dando lugar a uma fartura de pliçados maleáveis que acompanham os movimentos do corpo, cada vez mais livres para alcançar o espaço.

Mais do que a arte contemporânea à sua, o autor esteve interessado no pensamento do sociólogo Georges Simmel, sobre a condição do sujeito moderno, revelando uma individualidade fragmentada e desorientada diante do fenômeno chamado 'capitalismo'. Tudo indica que foi através de Simmel que o autor estabeleceu o paralelo, ainda que indiretamente, entre a ansiedade do homem moderno frente instabilidade social e a coisificação das relações humanas, e a

angustia existencial do homem primitivo vulnerável à arbitrariedade dos fenômenos naturais.

Isso levou à exploração da arte que precede o advento da abstração não-figurativa no século XX, para tentar identificar aquelas mudanças que teriam refletido esse estado-de-coisas na arte. O movimento que indica ter contribuído mais pontualmente para a abstração foi o Simbolismo, por conta das deformações subjetivas que ele induziu na forma e na cor, através de associações metafóricas e da transgressão de normas acadêmicas. Considerado um desdobramento do Romantismo, essa corrente buscou inspiração no universo pessoal imaginário e religioso que preparou a sensibilidade do artista europeu para a concepção de uma arte sem narrativa, e até mesmo sem objetos. Primeiramente na obra de Kandinsky, e em seguida com Mondrian e Malevich que, cada um a sua maneira, formarão a primeira vanguarda abstracionista fomentados pela experiência junto ao movimento simbolista, e pelo pensamento místico-filosófico da Alemanha e da Rússia. Os três artistas tiveram em comum a crença nos poderes da forma e da cor como transformadores da consciência humana, através da construção de imagens que veiculassem a harmonia e a ordem que faltavam na sociedade moderna industrializada.

Pintura Ansiosa surgiu da necessidade de aprofundar o conhecimento sobre a abstrata como forma na arte. Em *Abstração e Empatia* encontrei o alicerce teórico para refletir sobre meu próprio trabalho, oferecendo *insights* que tanto direta quanto indiretamente contribuíram para enriquecê-lo na prática e na teoria. Através dessa pesquisa pude reunir elementos diversos em uma teia de conexões improváveis que, de outra maneira, teriam permanecido sem ancoragem.

O pensamento de Zygmunt Bauman contribuiu para esclarecer a condição do indivíduo na sociedade atual, com sua insegurança e identidade fragmentada pela falta de valores sólidos e estáveis. As reflexões de Bauman ajudaram também a tornar mais clara a relação estabelecida entre minha própria ansiedade existencial enquanto indivíduo contemporâneo e a criação artística que, por sua vez rebate na teoria da abstração de Worringer.

Finalmente, a vontade de criar composições sobrepondo uma miríade de pintas coloridas - derivadas do processo de síntese da forma dos pedaços de cadeiras quebradas e concebidas como metáfora da sociedade de consumo - se associa ao mesmo impulso que levou o artista das primeiras grandes civilizações no seu esforço obsessivo para criar ordem e permanência. No entanto, do ponto de vista da Pintura Ansiosa, parte-se da constatação de que o cenário instável e complexo do mundo contemporâneo não oferece qualquer oportunidade de trégua do conflito diário por uma vida melhor, tudo mais é ilusão.

## REFERÊNCIAS

- ADAMS, A. et al. ***Atlas of sedimentary rocks under the microscope***. London: Longman Group Limited, 1984.
- ANDERSON, J. ***Monet***. New Jersey: Chartwell Books Inc., 2006.
- ARNHEIM, R. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão**. 12ª reimpr. da 1ª ed. 1980. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.
- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUMAN, Z. **A Sociedade Individualizada**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008
- BAYER, R. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. (original 1961).
- BAZIN, G. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes. 1989.
- BOULTER, M. ***The Art of Utopia: E New Direction in Contemporary Aboriginal Art***. Australia: Craftsman House, 1991.
- CATHARINA, Pedro P. G. F. **Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às Avessas, de Joris-Karl Huysmans**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.
- CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COOK, R. M. ***Greek Art: Its Development, Character and Influence***. London: Peguin Group, 1972.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O Erro De Descartes: emoção, razão e o Cérebro Humano**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1996.
- DONAHUE, N. ***Invisible Cathedrals: the expressionist art history of Wilhelm Worringer***. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- ELLRIDGE, A. ***Gauguin and the Nabis: prophets of modernism***. Paris: Terrail, 1995.
- FRY, R. **Visão e Forma**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GAGE, J. ***Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism***. London: Thames & Hudson, 1999.
- Colour in Art***. London: Thames & Hudson, 2006.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

GOMES, Álvaro C. **O Simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo Annablume, 2000.

HARDY, A.R. **Art Deco Textiles: The French Designers**. London: Thames & Hudon Ltd., 2003.

HARRISON, C. et al. **Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX**. Coleção Arte Moderna Práticas e Debates. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

**Modernidade e Modernismo: A Pintura Francesa no Século XIX**. Coleção Arte Moderna Práticas e Debates. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

**Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta**. Coleção Arte Moderna Práticas e Debates. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HARRISON, C. et al. **Art in Theory: 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas**. United States: Wiley-Blackwell, 1998.

HAUSER, A. **História social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAGROU, E. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C / Arte, 2009.

LONTRA, Marcos de. **Onde está você, Geração 80?** Rio de Janeiro, Recife, Brasília. Catálogo da exposição. CCBB, 2004/2005.

MELLATTI J. C. **Índios do Brasil**. 5ª Ed. São Paulo: HUCITEC, Universidade de Brasília, 1986.

MOSZYNSKA, Anna. **Abstract Art**. London: Thames & Hudson, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo/Friedrich Nietzsche**; tradução, notas e posfácio de J. Gainsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

PAREYSON, L. **Os problemas de estética**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERNIOLA, M. **A Estética do Século XX**. 1ª Edição. Portugal: Estampa, 1998.

PRETTEJOHN, E. **The art of the Pre-Raphaelites**. London: Tate publishing, 2007.

ROQUE, G. **Qu'est-ce que l'art abstrait: Une histoire de l'abstraction en peinture.** Paris: Gallimard, 2003.

**Art et Science de La Couleur.** Paris : Gallimard, 2009.

RUBIN, J. H. **Impressionism.** London: Phaidon Press Limited, 1999.

RUSSEL, J. **Seurat.** London: Thames and Hudson, 1989.

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata.** São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

SCHOPENHAUER, A. **The world as Will and Idea.** Translated from German by R. D. Haldane and J. Kemp. Vol. I. 7<sup>th</sup> edition. London: Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co, Ltd., 1909.

SCHWABSKY, B. **Vitamin P: New Perspectives in painting.** New York: Phaidon, 2002.

SIMMEL, G. **Questões fundamentais da sociologia.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

VALLIER, D. **Arte Abstrata.** Portugal: Edições 70, 1980.

VALENÇA, José R. **Herança: a expressão visual do brasileiro antes da influência do europeu.** São Paulo: Empresas Dow, 1984.

VENTURI, L. **História da Crítica de Arte.** Lisboa: Edições 70, 1984.

VIDAL, L. (org.). **Grafismo indígena: Estudos de antropologia estética.** 2<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

WELLS, N. M. **William Morris.** London: Brockhampton Press, 1996.

WILSON, E. **O Castelo de Axel: estudo sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930.** Tradução José Paulo Paes. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WITTKOWER, R. **A Escultura.** 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais Da Historia Da Arte.** 1<sup>a</sup> edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WOLLHEIM, R. **A Pintura como Arte.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WORRINGER, W. **Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie.** Publicado como dissertação, Neuwied, 1907, e como livro: Munich: R. Piper, 1908. **Abstraction and Empathy.** Traduzido por Michael Bullock. New York: International University Press, 1953.

**A Arte Gótica.** Portugal: Edições 70, 1992.

## DICIONÁRIOS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARCHIA, G.; D'ANGELO, P. **Dicionário de Estética**. Portugal: Edições 70, 1999.

CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de Arte**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROUDINESCO, E; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

## FONTES ELETRÔNICAS ONLINE

**BRITISH MUSEUM**. Disponível em:  
<[http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/article\\_index/j/japonisme.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/article_index/j/japonisme.aspx)>  
Acesso em: 08/09/2010.

**EGYPTOPIA**. Disponível em:  
<[http://egyptopia.com/Kom+El+Ahmar\\_30\\_100\\_6\\_498001569\\_1708\\_en.html](http://egyptopia.com/Kom+El+Ahmar_30_100_6_498001569_1708_en.html)>.  
Acesso em: 6/08/ 2010.

FISHER, F. **Japanese Buddhist Art**. Disponível em:  
<<http://www.jstor.org/stable/3795444>> Acesso em: 27/09/2010.

HELION, Jean. **Seurat as a Predecessor**. Disponível em:  
<<http://www.jstor.org/stable/866546>>. Acesso em: 22/02/2011 09:06

IANDÉ - **Casa das Culturas Indígenas**. Disponível em:  
<<http://www.iande.art.br/loja/adornos/mehinakucinto1627.htm>> Acesso em:  
06/08/2010.

INADA, K. K. **A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon**. Disponível em:  
<<http://www.jstor.org/stable/1399872>> Acesso em: 27/09/2010.

JAHODA, G. **Theodor Lipps and the shift from sympathy to empathy**.  
Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com>> Acesso em: 04/02/2010

KRAUSS, Rosalind. **Grids**. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778321>>  
Acesso em: 26/02/2011 10:59

KOSS, J. **On the Limits of Empathy**. Disponível em:  
<<http://www.jstor.org/stable/25067229>> Acesso em: 04/02/2010.

**LACED. Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento. Departamento de antropologia.** Museu Nacional / UFRJ. Disponível em: [http://www.laced.mn.ufrj.br/fotos\\_joao\\_vera.htm](http://www.laced.mn.ufrj.br/fotos_joao_vera.htm). Acesso em: 18/09/ 2010.

MORGAN, David. ***The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky.*** Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/431231>. Acesso: 17/09/2010 19:46

***The Enchantment of Art: Abstraction and Empathy from German Romanticism to Expressionism.*** Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3654101>. Acesso: 07/03/2011 10:33

PREUSS, Sebastian. ***Spiritual Intoxication. A new view of modern art: Abstraction and Empathy at the Deutsche Guggenheim.*** Disponível em: <http://www.db-artmag.com/en/56/feature/spiritual-intoxication-sebastian-preuss-on-wilhelm-worringer>. Acesso: 07/03/2011 11:16

**PHILADELPHYA MUSEUM OF ART.** Disponível em: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51306.html?mulR=892>> Acesso em: 27/09/2010.

## **ANEXO I**

FIGURA 1



*ULURÍ*. Tribo Mehinaku. Cinto feminino de fibras.

FIGURA 2



Jovem Ticuna. Pintura de jenipapo em torno da boca

FIGURA 3



Pintura facial da 'nação onça', Ticuna. Desenho em papel

FIGURA 4



Desenho em papel, Ticna. Pessoa mascarada e pesquisadora

FIGURA 5



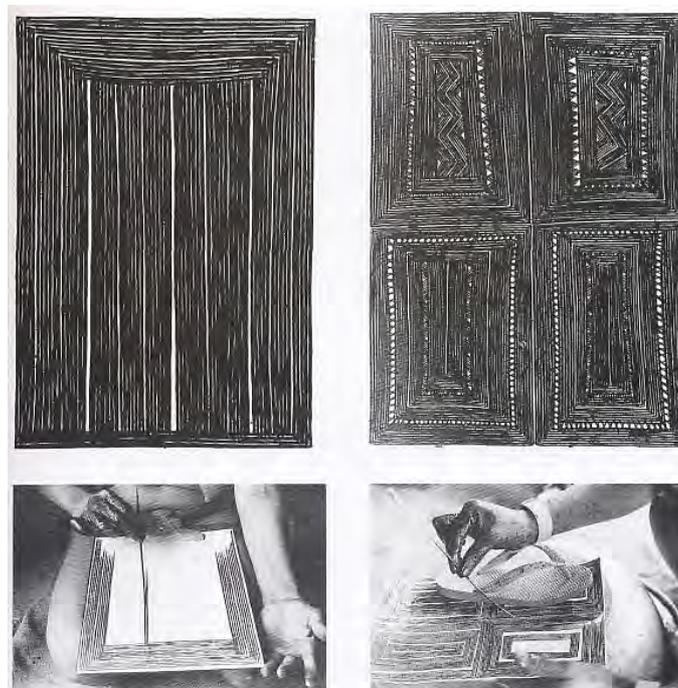
Desenho em papel, Ticuna. Máscara e entidade sobrenatural

FIGURA 6



Mulheres Kayapó-Xikrin do Cateté. Sessão de pintura coletiva

FIGURA 7



Pintura em papel, Kayapó-Xikrin do Cateté

FIGURA 8



Xamã Kayapó-Xikrin do Cateté  
fazendo desenho livre

FIGURA 9



Desenho livre feito por homem  
Kayapó-Xikrin do Cateté

FIGURA 10



Panela de barro Kaxinawa com desenho kene, em negativo

FIGURA 11



Jovem Kadiwéu com pintura facial

FIGURA 11a



Padrões ornamentais Kadiwéu

## **ANEXO II**

FIGURA 12



Cadeiras quebradas, 2004.

FIGURA 12a



Cadeiras quebradas, 2004.

FIGURA 12b



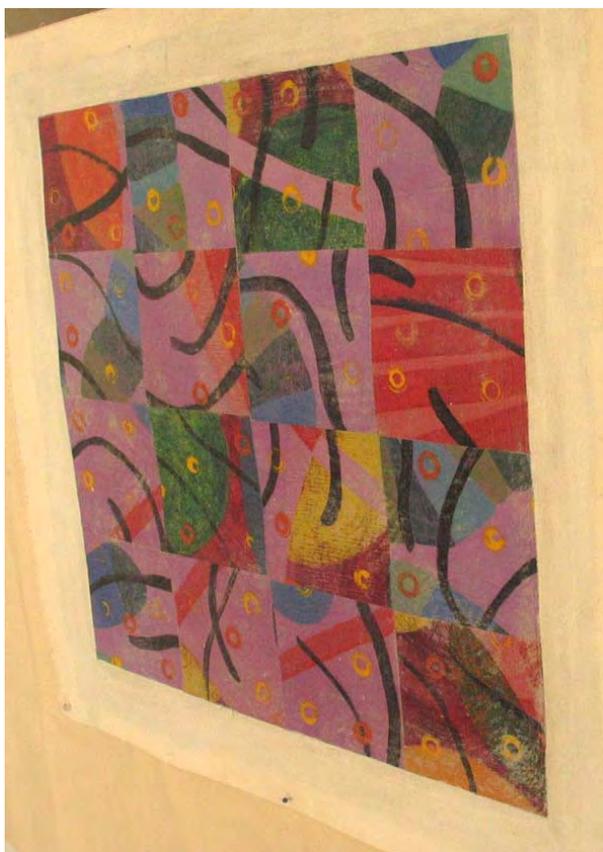
POLLOCK PINTANDO, 1950.  
Fotografado por Rudolph Burckhardt.

FIGURA 13



JACKSON POLLOCK. Catedral, 1947.  
Esmalte sintético sobre tela, 1,80 x 0,89 m.  
Dallas Museum of Art

FIGURA 14a



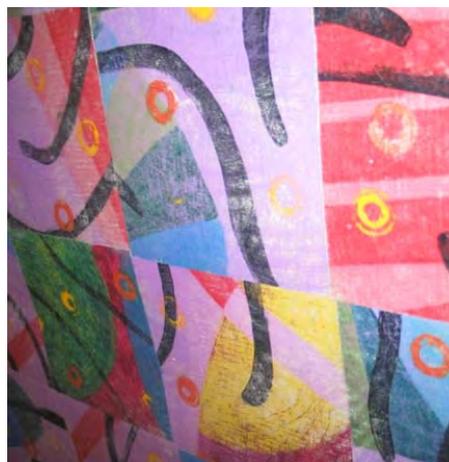
DENISE COSTA. S/ título, 2004.  
Colagem. Acrílica sobre papel sobre tela,  
0,70 x 0,70 m, aprox.

FIGURA 14



ATHOS BULCÃO. S/ data.  
Painel de azulejos. Cortesia Fundação  
Athos Bulcão.

FIGURA 14b



Detalhe.

FIGURA 15



Flores artificiais

FIGURA 15a



BEATRIZ MILHAZES. Mariposa, 2004.  
Acrílica sobre tela, 2,49 x 2,49 m.

FIGURA 16



Carimbos. EVA e papel cartão.

FIGURA 16a



DENISE COSTA. S/ título, 2005-2006.  
Estamparia e Colagem . Acrílica sobre tela, 0,90 x 1,40 m aprox.

FIGURA 17



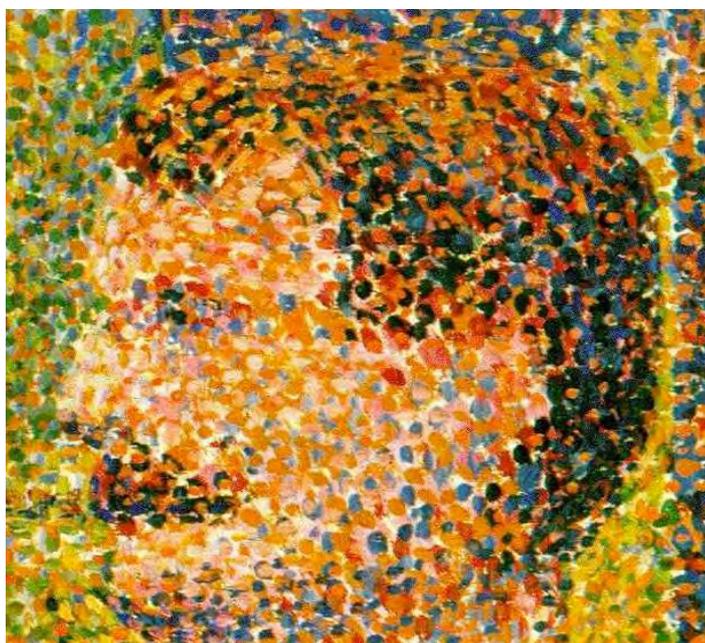
Pintura de manchas—Desenvolvimento.

FIGURA 18



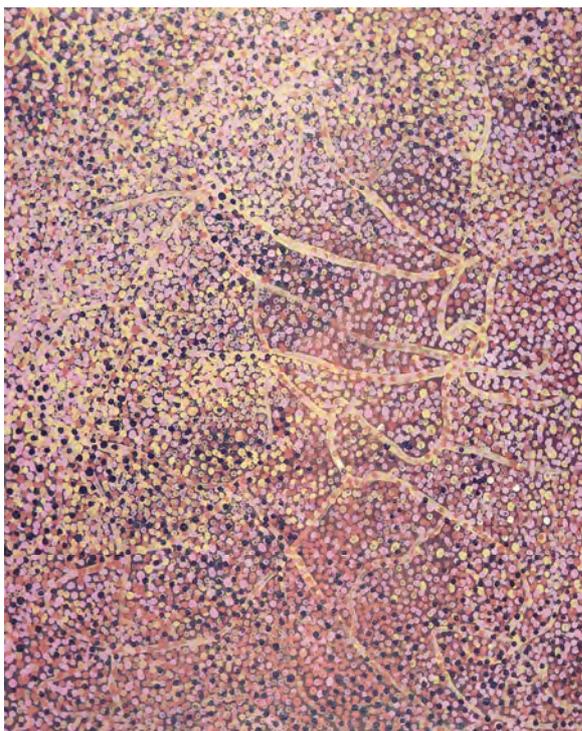
DENISE COSTA. S/ Título, 2006.  
Acrílica sobre tela, 0,75 x 1,60 m.

FIGURA 18a



GEORGES SEURAT. A Parada, 1888-1889  
(Detalhe)  
Óleo sobre tela. 0,99 x 1,50 m.  
Museu Metropolitano de Arte, Nova York.

FIGURA 19



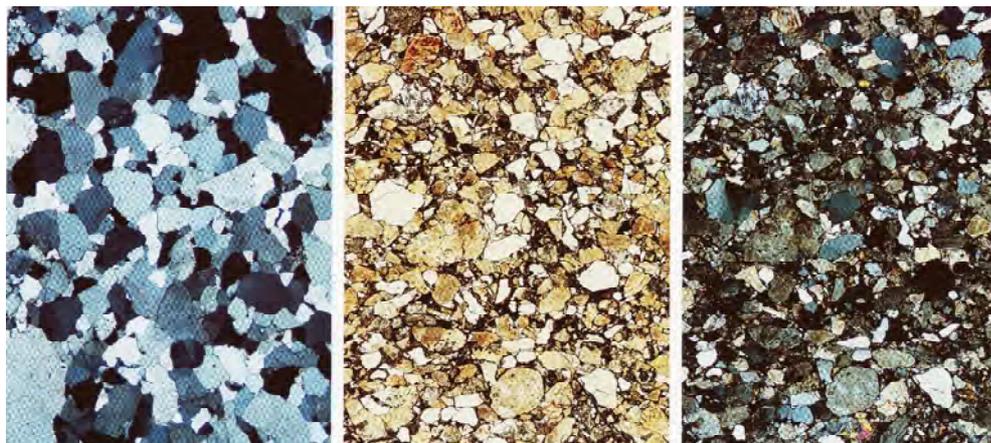
EMILY KAME KNGWARREYE. S/ título, 1990.  
Acrílica sobre linho. Tamanho irregular.

FIGURA 19a



DENISE COSTA, S/ título, 2006.  
Acrílica sobre tela, 0,95 x 1,20 m.

FIGURA 20



QUARTZO ARENITA.

FIGURA 20a

DENISE COSTA. S/ título, 2006.  
Decalque. Acrílica sobre tela, 1,20 x 1,60 m.

FIGURA 21



Remoção de tinta.

FIGURA 21a



Remoção de mancha.

FIGURA 21b



DENISE COSTA. S/ título, 2007.  
Decalque. Acrílica sobre tela, 0,90 x 1,55 m.

FIGURA 22



Área de cor—Pintura sobre plástico.  
(antes)

FIGURA 22a



Área de cor—Pintura sobre plástico.  
(depois)

FIGURA 22b



DENISE COSTA. S/ título, 2007.  
Decalque. Acrílica sobre tela, 0,80 x 1,50 m.

FIGURA 23



DENISE COSTA. S/ título, 2010.  
Colagem, decalque, pintura.  
Acrílica sobre papel sobre parede, 2,20 x 1,80 m aprox.

FIGURA 23a



Detalhe

FIGURA 23b



Lixo fluvial urbano.

FIGURA 24



Lapa dos Desenhos. Vale do Peruaçu, Minas Gerais.

FIGURA 25



DENISE COSTA. S/ título, 2010  
 Colagem e pintura. Acrílico sobre papel. 32 m<sup>2</sup> aprox.  
 Galeria Espaço Piloto—Universidade de Brasília. Exposição: Pele e Osso. De 22/07 a  
 14/08/2010.

FIGURA 25a



CALSIICA ARCO-ÍRIS, México. (detalhe)

FIGURA 25b



CRISTAL DE QUARTZO.

FIGURA 26



DENISE COSTA. S/ título, 2010  
Colagem e pintura. Acrílico sobre papel. 26 m<sup>2</sup>  
aprox. LADO ESQUERDO.  
Galeria ECCO, Brasília. Exposição: Aos Ventos  
Que Virão. De 10/08 a 19/09/2010.

FIGURA 26a



Lado direito

FIGURA 26b



Lado direito (continuação)

FIGURA 26c



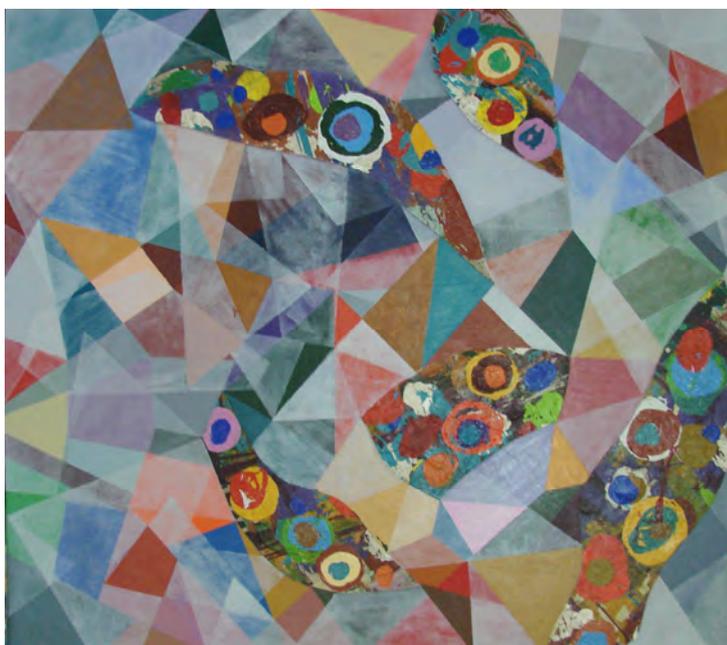
Vista pela entrada da galeria.

FIGURA 27



DENISE COSTA. Nº 1, s/ título, 2011. Colagem e pintura. Acrílica sobre tela sobre tela. 80 x 90 x 2,50 cm

FIGURA 27a



DENISE COSTA. Nº2, s/ título, 2011. Colagem e pintura. Acrílica sobre tela sobre tela. 80 x 90 x 2,50 cm