

HEINRICH WÖLFFLIN E O PROBLEMA DO ESTILO NAS ARTES VISUAIS: APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO

HEINRICH WÖLFFLIN AND THE PROBLEM OF STYLE IN THE VISUAL ARTS: INTRODUCTION AND TRANSLATION

Serzenando A. Vieira Neto¹

Resumo: *O problema do estilo nas artes visuais*, texto originado de uma conferência proferida por Heinrich Wölfflin em 1911, constitui um marco na historiografia da arte ao apresentar, pela primeira vez ao grande público, uma síntese do modelo metodológico que seria desenvolvido em sua obra-prima de 1915, *Conceitos fundamentais da história da arte*. A presente tradução, inédita em português, busca oferecer ao leitor brasileiro não apenas o acesso a essa formulação seminal da historiografia moderna, mas também a uma profunda reflexão teórica sobre a dupla raiz do estilo e a sua interpretação sob uma perspectiva óptico-formal.

Palavras-chave: Heinrich Wölfflin, estilo, formalismo, historiografia da arte.

Abstract: *The Problem of Style in the Visual Arts*, originally delivered as a lecture by Heinrich Wölfflin in 1911, stands as a landmark in the historiography of art. It presents, for the first time to a wider audience, a synthesis of the methodological model that would later be developed in his 1915 masterpiece, *Principles of Art History*. This first-ever translation into Portuguese aims to offer Brazilian readers not only access to this seminal formulation of modern

¹ Pesquisador visitante junto ao Departamento Weddigen da Biblioteca Hertziana – Max Planck Institute e pesquisador de pós-doutorado do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com projeto de pesquisa fomentado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2022/16114-4.

art historiography, but also to a profound theoretical reflection on the dual roots of style and its interpretation from an optical-formal perspective.

Keywords: Heinrich Wölfflin, style, formalism, art historiography.

A GÊNESE DO PROBLEMA

Em 1899, Heinrich Wölfflin registrou em seu diário uma lista que reunia tanto suas obras já publicadas quanto esboços de projetos futuros. Nesse inventário, chama atenção a presença de um título particularmente sugestivo: “Princípios da história da arte” [*Prinzipien der KG*]². A breve menção remete a uma concepção embrionária do livro que o autor viria a publicar apenas em 1915 e com o qual ele consolidaria definitivamente seu nome como uma das principais referências da historiografia da arte do século XX (Wölfflin, 2006).

A ambição teórica que orienta os *Conceitos fundamentais da história da arte*, no entanto, antecede inclusive esse esboço de 1899. Ecoando uma tendência característica da historiografia tardo-oitocentista – marcada pela busca por princípios conceituais capazes de organizar e sistematizar a multiplicidade do idiossincrático –, Wölfflin já vislumbrava, desde 1889, aquilo que descreve em seu diário como o “fundamento para uma história da arte científica”³. Essa aspiração reaparece no prefácio de *A arte clássica*, no qual ele afirma que “o natural seria que toda monografia histórico-artística contivesse ao mesmo tempo um pouco de estética” (Wölfflin, 1899, p. VIII), reiterando sua busca por um princípio metodológico capaz de conciliar empiria e teoria.

Embora o projeto de organização de seus princípios teórico-metodológicos já estivesse razoavelmente delineado na virada do século, sua efetiva consecução exigiria mais de uma década. Uma anotação de 1900 ajuda a elucidar os dezesseis anos que separam *A arte clássica* do célebre *Conceitos fundamentais da história da arte*: “Antes de escrever os ‘Princípios’, devo apresentar uma amostra exemplar de trabalho histórico-artístico”⁴. A “amostra”

2 1899-1900, Diário (Tagebuch) 36, 19r, como citado em Hart, 1981, p. 349.

3 31 de janeiro de 1889, Diário (Tagebuch) 20, 104r, como citado em Gantner (1982, p. 63).

4 1900, Diário (Tagebuch) 37, 4v, como citado em Hart (1981, p. 349).

a que Wölfflin se refere resultaria na publicação de *A arte de Albrecht Dürer* (Wölfflin, 1905), obra que desempenhou papel decisivo na formulação de um contraponto nórdico a Rafael (Levy, 2015, p. 10). Todavia, ainda que o livro explique uma inflexão momentânea em seu percurso, o fato é que sucessivas postergações se impuseram ao longo desse período, revelando, segundo Martin Warnke, uma dificuldade persistente em sistematizar suas ideias com regularidade e coesão, dificuldade que o acompanharia até, pelo menos, 1914 (Warnke, 1989, pp. 173-174).

É nesse processo de amadurecimento conceitual que se insere *O problema do estilo nas artes visuais*, texto originado de uma conferência proferida por Wölfflin em Berlim, por ocasião de sua nomeação para a Academia Prussiana de Ciências, em 1911. O ensaio revela com peculiar precisão o desenvolvimento de uma estrutura teórica sustentada na separação entre forma e conteúdo e na interpretação óptico-formal do estilo artístico. Longe de se restringir a um protótipo ou a uma mera síntese preparatória dos *Conceitos fundamentais da história da arte*, o texto publicado em 1912 permite entrever o escopo mais amplo do projeto de Wölfflin e antecipa, sob uma perspectiva histórica, importantes debates que ganhariam corpo ao longo da década de 1910.

RECEPÇÃO E DEBATES

Tão logo foi publicado, *O problema do estilo nas artes visuais* gerou importantes desdobramentos, tanto na escrita posterior de seu autor, que se viu diante do desafio de explicar de maneira mais clara o binômio conceitual linear-pictórico (Wölfflin, 1913a, 1913b) e, finalmente, publicar sua grande e prometida obra, quanto na recepção acadêmica contemporânea, que reagiu criticamente às implicações teóricas e historiográficas do projeto de Wölfflin, sobretudo a partir de 1915. A história da recepção da conferência de 1911 é, nesse sentido, indissociável da própria fortuna crítica dos *Conceitos fundamentais da história da arte*.

A primeira, e talvez mais estrutural, das reações ao sistema de Wölfflin foi formulada por Erwin Panofsky, ao que tudo indica já em 1913⁵, e publicada em 1915. A intervenção do jovem historiador da arte, que havia sido aluno de Wölfflin entre 1910 e 1911 (Panofsky & Wuttke, 2017, p. 108), inaugura

⁵ Carta de Panofsky a James Ackerman, de 5 de novembro de 1960, cf. Panofsky (2017, p. 770).

uma linha de debate que incide diretamente sobre os limites epistemológicos da proposta. De um lado, Panofsky aponta a insuficiência de uma abordagem puramente óptico-formal para explicar, e não apenas descrever, a razão para as transformações estilísticas (Panofsky, 1915, p. 467); de outro, ressalta a impossibilidade de dissociar forma e expressão, uma vez que o ato mesmo de conferir forma já implica, necessariamente, a atribuição de conteúdo expressivo (Panofsky, 1915, p. 466).

De um ponto de vista mais estritamente historiográfico, a proposta de Wölfflin suscitou importantes questionamentos sobre a definição de estilo, seus limites e tensionamentos internos. Enquanto Gerhart Rodenwaldt respondeu positivamente ao modelo, buscando verificar em que medida o “clássico” que Wölfflin identificava no Renascimento e no Barroco poderia ser retroativamente aplicado à Antiguidade e à Antiguidade Tardia (Rodenwaldt, 1916, p. 435), outras reações foram mais críticas. Oscar Hagen, por exemplo, apontou o que qualificou como uma “violência” interpretativa na leitura de Wölfflin, que classificava o primeiro Renascimento como uma fase ainda “primitiva” (Hagen, 1916, p. 157). Hagen acusa o modelo de suprimir a complexidade interna desse período e de silenciar deliberadamente figuras posteriores cuja obra escapava aos pares conceituais propostos, como Grünewald, Correggio ou El Greco (Hagen, 1916, p. 159). Essa mesma crítica seria posteriormente reiterada por Hermann Voss, que ressaltou uma omissão sistemática de exemplos compreendidos entre 1520 e 1600 na síntese histórico-estilística pretendida pelos *Conceitos fundamentais da história da arte* (Voss, 1920, p. 436).

Entretanto, ainda que tais objeções evidenciem pontos frágeis, em especial o fato de Wölfflin não ter cumprido a promessa, anunciada em *O problema do estilo nas artes visuais*, de formular um modelo explicativo de largo espectro que englobasse inclusive a música (Hagen, 1916, p. 160), o projeto revelou-se amplamente bem-sucedido. Para o autor, as críticas dirigidas ao seu livro revelavam uma compreensão apressada e superficial da proposta (Wölfflin, 1920, p. 160).

Independentemente dessas leituras iniciais, os desdobramentos editoriais e acadêmicos atestam a força do empreendimento: a ampla aceitação da obra, com dezenove mil cópias vendidas nas três primeiras edições, levou à publicação de uma quarta impressão já em 1920 (Levy, 2015, p. 27). Do ponto de vista metodológico, o impacto foi igualmente notável: Wölfflin

consolidou-se como referência inescapável ao longo de todo o século XX, e suas categorias fundamentais foram amplamente adotadas, debatidas e reformuladas pelas mais diversas correntes de estudiosos da arte⁶. O esboço teórico apresentado em 1911 encontraria, assim, em 1915, uma formulação madura que marcou de modo duradouro a história da historiografia da arte.

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO

A presente tradução do texto de Heinrich Wölfflin, até então inédita em português, baseou-se na versão original publicada em 1912 nas *Atas das Sessões da Academia Real Prussiana de Ciências* (Wölfflin, 1912). Trata-se de um ensaio breve, direto e de estilo sóbrio, acompanhado por apenas duas notas de rodapé e desprovido de ilustrações. Com o intuito de facilitar a compreensão do leitor brasileiro, esta edição acrescenta reproduções das quatro obras mencionadas por Wölfflin ao longo do texto.

Apesar da concisão e da fluidez narrativa características do estilo do autor, o ensaio incorpora alguns termos associados à tradição filosófica germânica, notoriamente polissêmicos e densos. A solução adotada foi a manutenção da consistência terminológica nas escolhas, evitando a tradução contextualizada, mesmo quando isso implicasse certa perda estilística em português. Ao evitar intercâmbios que pudesse atenuar a precisão teórica do original, confere-se ao leitor a vantagem de perceber a coerência terminológica do autor.

Um caso emblemático é o do termo “olho” [Auge], que aparece onze vezes no texto e foi traduzido de maneira uniforme, evitando variações como “olhar” ou “ver”. O mesmo critério foi aplicado a conceitos centrais, como “representação” [Darstellung], “expressão” [Ausdruck] e “forma” [Form]. No caso de *Anschauung*, que ocorre duas vezes no texto, optou-se pela tradução como “contemplação visual”, a fim de preservar seu sentido estético-formal, evitando tanto a carga técnico-filosófica de “intuição” quanto a conotação empíricista de “percepção”.

6 Para uma visão panorâmica da recepção dos *Conceitos fundamentais da história da arte*, cf. Burioni, Dogramaci e Pfisterer (2015, pp. 351-403). Sobre a recepção global de Heinrich Wölfflin, cf. Levy; Weddigen (2020).

O PROBLEMA DO ESTILO NAS ARTES VISUAIS⁷**A DUPLA RAIZ DO ESTILO**

Costuma-se interpretar um estilo, em primeiro lugar, como expressão. Nos sistemas formais que chamamos de estilos, caracterizam-se para nós os povos e as épocas. O gótico francês surgiu de um determinado estado de ânimo da época, e o estilo do Renascimento italiano corresponde a uma certa concepção de vida, claramente reconhecível, do povo italiano. Do mesmo modo, o artista individualmente forte tem seu estilo próprio, no qual sua essência pessoal se manifesta. Historiadores da arte de percepção refinada realizaram contribuições importantes para tornar evidente essa relação entre estilo e caráter. No entanto, o problema não se esgota aí. Pode-se explicar o traçado das linhas de Rafael, até certo ponto, a partir de sua essência pessoal, e mostrar como isso era e precisava ser diferente em Dürer; mas isso ainda não resolve o porquê de ambos terem utilizado justamente a linha como meio essencial de expressão – nem o porquê de, cem anos depois, os artistas ocidentais, independentemente de como tivessem que produzir, servirem-se de outra linguagem: a pictórica. É instigante pensar que dois artistas cujos temperamentos e origens raciais são tão distantes, como Bernini e Terborch, ainda assim se mostram tão próximos, tão logo se deixa de lado o aspecto “material” do estilo e se fixa o olho apenas na fatura, isto é, no modo como aquilo que é visto é trazido à forma. Dois desenhos desses artistas, comparados apenas entre si, podem parecer bastante distintos; mas se os colocarmos ao lado de desenhos do século XVI, então a proximidade falará mais alto do que as diferenças. Sobre o fundo do contraste entre os séculos, até mesmo opostos tão marcantes quanto Michelangelo e Holbein se mostrariam como uma unidade.

Depara-se, portanto, com uma camada profunda de conceitos formais, cujo desvendamento deveria ser a tarefa mais elementar da história da arte. São conceitos que nada têm a ver, diretamente, com “temperamento”, “atitude” e coisas do gênero, mas que dizem respeito apenas a um determinado modo de representação. Conteúdos completamente distintos podem se manifestar através desse modo comum: para isso, somente devem estar circunscritas as

⁷ O artigo apresenta, de forma aproximada, o conteúdo de uma conferência proferida em 7 de dezembro de 1911 na reunião conjunta da Academia. O tratamento mais detalhado do tema será reservado a uma publicação específica. [Nota de Heinrich Wölfflin]

possibilidades representativas de uma época. Em si mesmo incolor, ele só adquire coloração, tom afetivo, quando uma determinada vontade de expressão o coloca a seu serviço.

Toda expressão está ligada a determinadas possibilidades ópticas, que são diferentes em cada época. O mesmo conteúdo não poderia ser expresso da mesma maneira em épocas distintas, não porque a intensidade emocional tenha mudado, mas porque os olhos mudaram.

Por certo, a arquitetura do Renascimento italiano é a encarnação de um determinado ideal de humanidade, mas, para compreender plenamente o fenômeno, é preciso antes conhecer a zona óptica dentro da qual ele se corporificou; e todos os “progressos na observação da natureza” não bastam para explicar o estilo da pintura do século XVII: o que aqui se conquistou de novo no plano da imitação foi captado por meio de uma determinada forma de representação, que possui suas próprias premissas.

Reconhecemos, portanto, em todo estilo uma dupla raiz. De um lado, o fluxo do elemento material, ao qual pertencem tanto a sensação particular do belo quanto, no caso das artes representativas, o grau específico de naturalismo; de outro, a forma óptica geral na qual o elemento material se configura para a contemplação visual. Essa forma possui sua própria história. Em certo sentido, de modo subterrâneo, desenrola-se uma transformação da maneira artística de ver e representar, que, na arte ocidental, parece se repetir periodicamente de modo semelhante.

O que se busca aqui é trazer o tipo de representação, por um lado, do Clássico do século XVI, por outro, do Clássico do século XVII, a conceitos mais gerais. Se isso não é tão simples, deve-se ao fato de que as formas de representação sempre se apresentam amalgamadas a uma determinada expressão, e tende-se, num primeiro momento, a tomar o fator material como o responsável por todo o fenômeno, ou seja, interpretar o estilo inteiramente como expressão. No entanto, uma vez que se tenha compreendido o fenômeno em algum ponto – no caso, na história da arte da primeira modernidade⁸ –,

⁸ A tradução mais próxima do original seria “história da arte mais recente” [*neuere Kunstgeschichte*]. Contudo, essa expressão, comumente empregada na Alemanha do século XIX para designar o período que vai do pós-medieval à modernidade, pode soar estranha ao leitor contemporâneo. A solução escolhida aqui pretende aludir ao período entre os séculos XV e XVIII, sem desconsiderar a concepção de modernidade que está presente no horizonte semântico de Wölfflin, em especial, nas alusões ao impressionismo, cf. Weddigen (2015, p. 47). [Nota do Tradutor]

será possível investigar com maior segurança, em épocas mais remotas, identificando o que pode ser interpretado de maneira análoga.

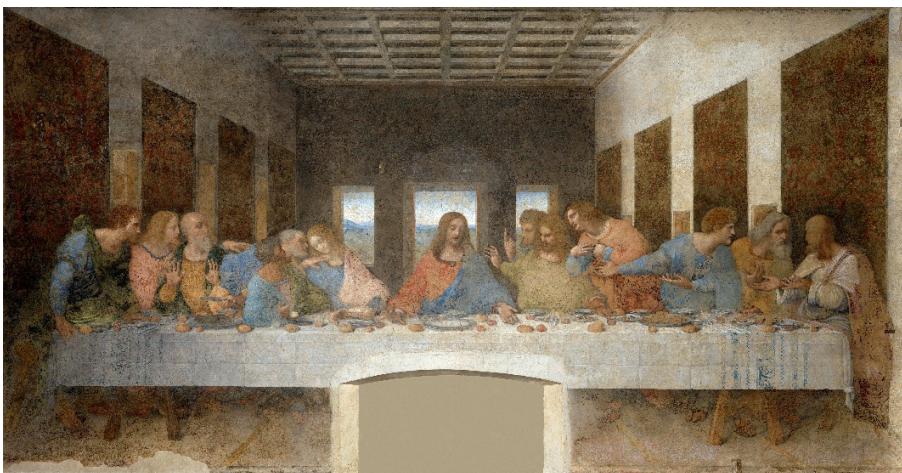
OS MOMENTOS DO DESENVOLVIMENTO DA REPRESENTAÇÃO

O grande processo, do modo que eu vejo, pode ser reduzido a cinco pares de conceito: a formação da linha e sua desvalorização em favor da mancha (linear-pictórico); a formação do plano e sua desvalorização em favor da profundidade; a formação da forma fechada e sua dissolução na forma livre, aberta; a formação de um todo unitário com partes autônomas e a reconcentração do efeito em um ou poucos pontos (com partes não-autônomas); a representação completa das coisas (clareza no sentido do interesse pelo objeto) e a representação objetivamente incompleta (clareza da aparência das coisas).

1. Para o caráter da arte linear, o decisivo não é que haja, em geral, linhas, mas que a elas seja atribuído aquilo que é essencial na expressão. Nesse sentido, o estilo linear se consuma apenas no século XVI. Leonardo é mais linear que Botticelli, e o jovem Holbein mais linear que seu pai. Somente agora a linha se torna a portadora essencial da designação da forma, e, por mais que a sensação estética seja diferente entre a Itália e o Norte, em ambos os casos ela advém no elemento da linha. A transformação, porém, já se inicia no século XVI: a atenção do observador é por vezes desviada das bordas dos objetos e conduzida para o interior, as massas das superfícies começam a falar de modo que a forma dos contornos se torna indiferente, e o estilo decididamente pictórico traz uma desvalorização quase total da linha em favor da mancha ilimitada. O olho, mesmo que quisesse, já não pode utilizar a linha como trajetória do olhar. Com isso, exige-se uma operação visual totalmente diferente, e o princípio decorativo reside agora na combinação das manchas, não no modo como as linhas correm. Naturalmente, pode-se pensar em infinitos estágios intermediários. Com as duas palavras “linear” e “pictórico” indica-se apenas de maneira geral a direção. O estilo linear já se utiliza de valores pictóricos, e o estilo pictórico não precisa renunciar completamente à linha: o que importa é saber qual é a expressão principal e como as coisas foram vistas em seu aspecto essencial. A escultura e a arquitetura, embora lidem com corpos sólidos, possuem a mesma capacidade de retirar do observador os trilhos lineares e obrigá-lo a ver pictoricamente. Bernini também trata a figura isolada de tal maneira que se torna impossível para o olho seguir o contorno.

2. Se coordenarmos o par de conceitos linear-pictórico com um segundo par, plano-profundidade, então o elemento planar aqui, naturalmente, não deve ser entendido no sentido de um estágio preliminar imperfeito da arte, como aquele encanto pelo plano do qual a representação se liberta apenas aos poucos. A pintura do século XV já foi muito ousada ao romper em direção à profundidade, o que o estilo clássico posteriormente deixou de lado. Somente quando há plena liberdade no domínio da profundidade (encurtamento e representação do espaço), surge aquela demanda específica de reunir os elementos no plano. O conceito de plano, no sentido representacional, assim como o conceito de linha, somente despertou para a consciência no século XVI. Não é o fato de algo ser visto de maneira planar que importa aqui, mas com que vigor o plano se coloca. A *Última Ceia* de Leonardo [Figura 1] é “composta” como parede, mais do que qualquer uma das representações anteriores da Última Ceia ainda presas à planimetria, que, ao seu lado, parecem porosas e mal articuladas. Do lado alemão, Dürer é um exemplo característico de como as figuras se inserem cada vez mais no plano da imagem. Mas também aí, já no século XVI, ocorre a desvalorização do plano e a imposição do “justaposto” por meio de um “superposto”, que atrai para si a atenção. Certamente, o nível imagético não pode ser abandonado, mas o plano como forma visual se torna indesejável ao olho. Tudo é feito para não deixar que o plano da imagem apareça como a forma na qual os objetos são reunidos para a contemplação visual. Onde ocorre um encontro de figuras em perfil, um olhar intensamente voltado à profundidade impede que se forme uma união no plano. Na maioria dos casos, porém, já está na própria disposição das coisas, que a relação entre direita e esquerda é desvalorizada, constrangendo o olho a considerar o que está à frente e o que está ao fundo. Que todo esse processo não deve ser entendido como uma mera questão de habilidade representativa torna-se evidente pelo fato de que a arquitetura, enquanto arte do espaço (em que tudo o que é imitativo se desfaz), também toma parte nessa reorientação, na medida em que lhe é possível.

Figura 1. LEONARDO DA VINCI. A última ceia, c. 1495-1498. Pintura mural a seco. Convento de Santa Maria delle Grazie, Milão.



3. Em terceiro lugar, deve-se considerar o processo heterogêneo designado pelas palavras surgimento e dissolução da forma fechada. Os primitivos tinham apenas uma sensação frouxa da forma fechada; somente o classicismo do século XVI intensificou esse conceito, e, quando então, no século XVII, ocorre uma perda dessa tensão, isso não deve ser interpretado como perda estética ou qualitativa. A coesão da forma é abolida apenas de modo aparente. Fundamentalmente, ela continua a existir, mesmo que tudo o que possa lembrar o uso consciente de regras seja evitado. Mesmo quando o século XVII deseja parecer rigoroso, já não se pode mais recorrer aos esquemas do Cinquecento. A base geral se deslocou.

Para evitar qualquer mal-entendido, deve ser dito expressamente que, ao falarmos da arte do estilo rigoroso, não entendemos apenas as criações tectônicas daquele alto nível, como a Sistina de Rafael ou a *Escola de Atenas* [Figura 2]: a própria Itália, além do estilo tectônico, sempre cultivou uma composição não-tectônica, e aqui devemos usar o termo “forma fechada” com uma amplitude de significado tal que, além dos exemplos italianos, também se incluem os alemães menos rígidos, até mesmo aqueles que intencionalmente trabalham para causar a impressão de uma ordem dissolvida, como, por exemplo, a *Melancolia* de Dürer [Figura 3]. Pode-se ainda afirmar que essa composição difere fundamentalmente de todas as pinturas do século

XVII no modo de preenchimento das superfícies, no encaixe à margem e na exposição das coisas. O desenvolvimento “subterrâneo” caminha no sentido de escapar à obrigatoriedade do enquadramento, de insurgir-se contra a superfície dada, de fazer com que o recorte da imagem pareça apenas um acaso, e, enquanto a arte precedente trabalhava os contrastes puros das horizontais e verticais e dava à obra uma espinha dorsal por meio dessa estrutura, agora essas linhas tectônicas primordiais são, se não negadas, ao menos suprimidas em favor dos elementos não-tectônicos.

Figura 2. RAFAEL SANZIO. A escola de Atenas, 1509-1511. Afresco. Stanza della Segnatura, Palácio Apostólico, Vaticano.



Figura 3. DÜRER. Melancolia I, 1514. Gravura. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque..



Com efeito, não se pode negar que uma composição “livre”, à primeira vista, parece provir de um espírito diferente daquele de uma composição mais rigorosa e fechada, e que logo surge a suspeita de que, em todo deslocamento desse tipo, haja uma vontade de expressão em jogo. Mas o que importa não é a impressão que recebemos retrospectivamente de um modo de representação em oposição aos demais: para o século XVII, o modo de representação livre já havia se tornado tão geral que, por si só, não possuía mais uma cor determinada, isto é, não podia atuar no sentido de uma expressão específica. O que, naturalmente, não exclui que dentro desse estilo fosse possível empregar certas formas compostionais totalmente livres com finalidade expressiva.

4. A maneira como as partes se relacionam com o todo é diferente no século XVI e no século XVII. O clássico do Cinquecento, em contraposição ao agrupamento solto das partes na arte dos primitivos, trouxe o conceito de

unidade, segundo o qual cada unidade avulsa atua como um elo integrador do todo. Esse conceito permanece na arte posterior, mas enquanto antes as partes ainda tinham valores independentes, agora sua autonomia é abolida e cada parte, seja uma paisagem holandesa ou a fachada de uma igreja romana, é fundida indissoluvelmente no todo. Isso não é um aumento gradual da unidade, são duas formas diferentes de unidade artística, cada uma representando um absoluto por si só. Na *Escola de Atenas* pode-se isolar cada figura individual, e ela mantém um valor (estético); *Os síndicos da guilda dos fabricantes de tecidos* [Figura 4] só podem ser compreendidos como um conjunto. E, ainda assim, ninguém afirmará que a composição de Rafael é percebida menos como um todo do que a composição de Rembrandt. A novidade do século XVII se destaca ainda mais quando motivos isolados, eles próprios ligados ao entorno, saltam ao olho como absolutamente dominantes: um grupo de luz máxima, um grupo de colorido mais decidido, um grupo de forma mais comunicativa. Não precisam ser histórias ou paisagens complexas: o fato de o retrato isolado parecer diferente do passado se deve justamente a essa concentração do efeito em um ou poucos pontos. O equilíbrio do significado das partes do rosto em um rosto à maneira de Holbein é abolido em van Dyck ou Rembrandt em favor de uma acentuação unilateral.

Figura 4. REMBRANDT. *Os síndicos da guilda dos fabricantes de tecidos*, 1662. Óleo sobre tela. Rijksmuseum, Amsterdã.



5. Toda representação busca a clareza, e sempre foi considerado um demérito chamar uma obra de arte de obscura. Ainda assim, o conceito de clareza tem sua própria história: nem sempre se entendeu a mesma coisa por representação clara. Enquanto o século XV ainda não distingua com segurança entre o claro e o obscuro, e o olho era por vezes confrontado com exigências que nos pareceriam inconcebíveis, o século XVI estabeleceu um ideal de clareza, no qual as coisas, tanto na arte representativa quanto na arquitetura, se explicam de forma completa e, por assim dizer, por si mesmas. Para a arte barroca, esse ideal perdeu o sentido. Não que se possa falar de um declínio qualitativo: alcançou-se uma forma de representação distinta simplesmente porque a relação do olho com a visibilidade se transformou. A arte antiga se orientava pelas imagens formais das coisas como elas são, segundo sua forma permanente; ela mostrava cada figura da maneira mais completa e definida possível. A nova arte se prende à aparência das coisas no contexto geral; a figura individual submerge no todo que se representa ao olho. Uma iluminação igualmente nítida de todas as formas não está mais no horizonte; em certos casos, a aparência pode até ter muito pouco a ver com a estrutura formal subjacente. Para a arte clássica e clara, um grupo de pessoas é nítido em todos os seus elementos; um pintor do século XVII ou XVIII ressalta na aparência apenas certos pontos, mas ninguém teria cogitado reclamar de falta de clareza: o conceito, afinal, adquiriu outro significado.

A teoria expõe claramente a posição adotada no século XVI. Leonardo⁹ reconhece que, entre as árvores, o verde mais bonito é o que aparece sob a luz que atravessa o ambiente, mas exclui esse fenômeno das funções da pintura, pois toda luz que atravessa o ambiente produz sombras enganosas que comprometem a clareza da forma. Para os que vieram depois, essa preocupação deixou de ser mandatória. Luz e sombra, que antes serviam à forma (permanente), emancipam-se dos objetos e ganham vida própria, mais ou menos independente do que é concreto.

TAREFAS DA HISTÓRIA DO ESTILO

As razões dessa mudança na forma de perceber e representar não serão discutidas aqui. Em todo caso, não se deve simplesmente partir do

9 Leonardo Da Vinci; Ludwig, 1882, par. 913, 917. [Nota de Heinrich Wölfflin]

princípio da intensificação do estímulo. Também não quero afirmar que esses cinco conceitos sejam os definitivos. O que sustento é apenas que essas questões internas sobre a relação do olho com o mundo precisam ser consideradas sempre que se tenta explicar um fenômeno do estilo. É preciso primeiro estabelecer a base óptica, antes que se possa falar sobre os valores expressivos de uma época.

Aliás, os conceitos aqui desenvolvidos no âmbito da história da arte da primeira modernidade só adquirem significado pleno quando essa evolução é compreendida como periódica e recorrente, e como um processo aplicável, *mutatis mutandis*, não só à música, mas também à interpretação literária do mundo e às artes visuais.

REFERÊNCIAS

- Burioni, M., Dogramaci, B. & Pfisterer, U. (Orgs.). (2015). *Kunstgeschichten 1915: 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Dietmar Klinger.
- Da Vinci, L., & Ludwig, H. (1882). *Das Buch von der Malerei*. Braumüller.
- Gantner, J. (Org.). (1982). *Heinrich Wölfflin 1864-1945: Autobiographie, Tagebücher und Briefe*. Schwabe & Co.
- Hagen, O. (1916). Neue Ziele der Kunstgeschichtsschreibung. Zu Heinrich Wölfflins neuem Buch “Kunstgeschichtliche Grundbegriffe”. *Kunstchronik*, 51(27), 153-160.
- Hart, J. G. (1981). *Heinrich Wölfflin: an intellectual biography*. [Tese de Doutorado em História da Arte, University of California]. ProQuest. <https://www.proquest.com/openview/ab44c7bac252674b253e7420e5bbf3ff/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Levy, E. (2015). Wölfflin's Principles of Art History (1915-2015): A Prolegomenon for Its Second Century. In H. Wölfflin (Ed.), *Principles of Art History: the problem of the development of style in later art* (pp. 1-46). The Getty Research Institute.

Levy, E., & Weddigen, T. (Orgs.). (2020). *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History*. Yale University Press.

Panofsky, E. (1915). Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorische Wissenschaft*, 10, 460-467.

Panofsky, G. (2017). *Erwin Panofsky von Zehn bis Dreißig und seine jüdischen Wurzeln*. Dietmar Klinger.

Panofsky, E., & Wuttke, D. (Org.). (2017). *Korrespondenz 1910 bis 1968: eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*. Harrassowitz.

Rodenwaldt, G. (1916). Wölfflins Grundbegriffe und die antike Kunst. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthistorische Wissenschaft*, 11, 432-441.

Voss, H. (1920). "Künstlergeschichte" oder "Kunstgeschichte ohne Namen"? Entgegnung an Heinrich Wölfflin. *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 55(31), 435-438.

Warnke, M. (1989). On Heinrich Wölfflin. *Representations*, (2), 172-187.

Weddigen, T. (2015). Approaching Wölfflin's Principle. In Levy, E., & Weddigen, T. (Orgs.), *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History* (pp. 47-68). The Getty Research Institute.

Wölfflin, H. (1899). *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance*. F. Bruckmann.

Wölfflin, H. (1905). *Die Kunst Albrecht Dürers*. Bruckmann.

Wölfflin, H. (1912). Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 572-578.

Wölfflin, H. (1913a). Über den Begriff des Malerischen. *Kunstwart und Kulturwart*, 26(20), 104-109.

Wölfflin, H. (1913b). Über den Begriff des Malerischen. *Logos*, (4), 1-7.

Wölfflin, H. (1920). In eigener Sache: zur vierten Auflage meiner “Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe”. *Kunstchronik und Kunstmarkt*, (20), 397-399.

Wölfflin, H. (2006). *Conceitos fundamentais da história da arte*. Martins Fontes.