



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

A visibilidade pura:
uma análise comparada
das concepções de
Alois Riegl e
Heinrich Wofflin

José D'Assunção Barros

Brasil. Professor-Associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação em História Comparada
da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense

Resumo

Este artigo busca explorar a perspectiva de uma Historiografia Comparada da Arte, analisando as abordagens de dois importantes historiadores da Arte: Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945). Os dois historiadores da arte examinados correspondem a um ambiente intelectual similar, uma vez que não estão distanciados no tempo e pertencem à mesma corrente historiográfica de análise da arte: a escola de Viena de Historiografia da Arte. Esta corrente, cujas bases teóricas ficaram conhecidas como “Teoria da Visibilidade Pura”, será o objeto de apreensão deste artigo.

Palavras-chave

história comparada, história da arte, Riegl, Wölfflin, visibilidade pura.

Abstract

This article intends to explore the perspective of the Comparative Historiography of Art, analyzing the approaches of two important Art Historians: Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Georges Didi-Huberman (1953). Both art historians examined correspond to a similar intellectual ambient, since they are not distanced in the time and belong to the same historiography current of analyses of Arte: the Vienna School of Art History. This current, which theory bases are knew as “Theory of the Pure Visibility”, will be de apprehension object of this article.

Keywords

comparative history, art history, Riegl, Wölfflin, pure vivibility.

Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945) são dois grandes nomes da teoria e historiografia da Arte no Ocidente. Ambos escreveram na transição do século XIX para o século XX, e seus discursos sobre a Arte trazem as marcas de uma época que apenas assistia aos primeiros passos da Arte Moderna – e que por isto mesmo ainda podia se permitir a examinar a maior parte do seu passado a partir de uma visão panorâmica mais ou menos unificada, sobretudo marcada pela herança de uma arte fundada na concepção de um espaço geométrico a ser tomado como base para suas representações. Riegl e Wölfflin também podiam examinar a Arte Ocidental no plano de uma dicotomia mais acentuada em relação à alteridade artística de outros povos, porque o Ocidente apenas começava a abrir os olhos para a possibilidade de lançar mão desta alteridade para imprimir novos rumos à sua própria arte, o que ocorreria de maneira especialmente relevante com as obras de Matisse, Picasso e outros grandes artistas modernos. De todo modo, Riegl e Wölfflin, separados cronologicamente por 16 anos, não estão muito distanciados nem no seu contexto

histórico, e nem muito menos no que se refere às suas correntes intelectuais de filiação, já que ambos participaram de uma corrente de análise historiográfica da arte que foi denominada de “visibilidade pura”, e que oportunamente buscaremos definir melhor.

A Visibilidade Pura

Antes de mais nada, busquemos sintetizar alguns aspectos desta grande corrente de estudos sobre a arte que é dominada pela chamada “Teoria da Visibilidade Pura”. De maneira geral, o que caracteriza as teorias da visibilidade pura é o princípio de que a Arte deve ser prioritariamente analisada através de uma “teoria do olhar artístico” (e não do desenvolvimento técnico, dos reflexos sócio-políticos, das biografias dos artistas criadores, ou quaisquer outros). Um dos fundadores desta perspectiva havia sido Konrad Fiedler (1841-1891). Referindo-se em um texto de 1887 aos artistas plásticos, Fiedler considerava que o artista seria um ser humano especialmente dotado para passar imediatamente do plano da percepção visual para o plano da expressão visual:

O artista não se distingue por uma capacidade visual particular, pelo fato de ser capaz de ver mais ou menos intensamente, ou possuir em seus olhos um dom especial de seleção, de síntese, de transfiguração, de nobilitação, de clarificação, de maneira a destacar em suas produções sobretudo as conquistas do seu olhar; distingue-se, antes, pelo fato de a faculdade peculiar de sua natureza colocá-lo em posição de passar imediatamente da percepção visual para a expressão visual; sua relação com a natureza não é uma relação visual, mas uma relação de expressão. (Fiedler, 1991: 95)

Este novo foco na capacidade expressiva da arte, e não apenas nas potencialidades representativas, foi um aspecto particularmente importante para os subseqüentes desenvolvimentos da corrente da “visibilidade pura”. A dupla preocupação com padrões de representação e tendências de expressão reforçou nestas abordagens teóricas a idéia de que a história da arte deveria ser fundamentalmente uma história dos estilos, e não uma história dos autores individuais. Hoje, é bastante recorrente este modo de organização da história da arte, e no conjunto das grandes obras de síntese da história da arte mundial ou ocidental, as abordagens comparativas e

contrastivas que analisam a história da arte a partir dos estilos ou correntes têm um peso considerável, embora também existam muitas obras que se organizam em torno de galerias sucessivas referentes aos diversos autores¹. Na época de Riegl e Wölfflin, porém, esta perspectiva estilística representou uma novidade considerável. De acordo com esta abordagem, hoje tão comum, deveria ser focalizado não apenas o que cada artista trazia singularmente irreduzível nos seus modos de representação e expressão, mas sobretudo o que os artistas imersos em um mesmo padrão estilístico teriam em comum.

Na passagem para o século XX, a teoria da visibilidade pura deu origem a uma escola importante que por vezes é chamada de Escola de Viena. Esta escola reuniu autores bastante diversificados, apresentando dentre alguns de seus nomes mais famosos o de Alois Riegl e o de Heinrich Wölfflin. Acompanhando os movimentos que já vinham se dando desde meados do século XIX no campo de interesses filosóficos pelos padrões de visualidade trazidos à tona pelas obras de arte, a Escola de Viena opôs-se frontalmente à corrente “positivista” de sua época – esta que de um lado preocupava-se com o desenvolvimento da técnica, e que de outro lado assumia muito habitualmente um padrão de narratividade associado à história dos grandes homens. Ao contrário, a Escola de Viena procurou focar mais especialmente o fenômeno da Visualidade, da Expressão da Visualidade, bem como dos modos como a obra de arte é organizada para a expressão das idéias do artista e para a posterior fruição do espectador.

¹ Exemplos de análises que contam a História da Arte a partir de uma sucessão de estilos até meados do século XIX, e da co-ocorrência de diversas correntes para o período da Arte Moderna, encontram-se em autores diversos como Gombrich (2000) ou Argan (1992). Em Gombrich, tem-se uma história simultânea e comparativa da pintura, escultura e arquitetura, organizada através dos estilos de época até chegar à Arte Moderna, quando ocorre a simultaneidade de correntes estéticas distintas, de modo que, para o século XX, já não é mais possível se falar em um estilo de época. De certo modo, ele desenvolve uma narrativa da História da Arte assinalada por cenas sucessivas que correspondem a uma contínua mudança de tradições, na qual cada obra (ou autor) reflete o passado e vislumbra o futuro. A Mega-Narrativa da arte, linear e progressista, também é a base do trabalho de Greenberg (1961), que domina a crítica de arte na primeira metade do século XX e é o grande historiógrafo do modernismo. Sua linha de análise será criticada posteriormente, já à luz dos desenvolvimentos artísticos das quatro últimas décadas do século XX, por autores como Rosalind Krauss (1972), Harold Rosenberg (1961) e Arthur Danto (1002). De igual maneira, irá se considerar que a História da Escultura não cabe dentro do modelo explicativo da História Modernista da Arte proposta por Greenberg (Rosenberg, 1961: 170). É todo um grande modelo da arte totalizante, linear e progressista que começa a ser criticado frontalmente a partir dos anos 1960.

Alguns dos historiógrafos de arte ligados à Escola de Viena vieram a ser posteriormente criticados por preconizarem certa autonomia dos processos criativos, por vezes vistos como se estivessem encadeados em uma sucessão linear cujas tendências de desenvolvimento estariam diretamente relacionadas ao fazer artístico, mais ou menos independentemente de pressões do contexto histórico-social ou da genialidade do indivíduo. Esse padrão pode ser encontrado ainda hoje nas grandes sínteses de história da arte, como a escrita por Gombrich (2000). Um padrão distinto, no qual o contexto histórico representa a principal linha de força, pode ser encontrado na análise marxista proposta nos anos 1950 por Hauser (1998), uma abordagem que foi muito criticada nos anos 50, que adquiriu grande aceitação nos meios acadêmicos dos anos 60 e 70, e que voltou a perder popularidade a partir daí, sob a acusação de apresentar um modelo marxista muito esquematizado².

Por outro lado, como se disse, a Escola de Viena trouxe uma contribuição extremamente importante por se confrontar, de um lado, contra aquilo que podemos chamar de “historiografia dos grandes artistas” (paralela à modalidade da “história dos grandes homens”), e, de outro, por se opor a uma perspectiva de análise da história da arte que vinha se destacando muito na época por situar o desenvolvimento técnico no centro da análise dos objetos artísticos. Diante destas duas tendências, autores como Riegl e Wölfflin tomaram muito particularmente a história da percepção humana como campo temático principal a orientar os seus estudos. E é precisamente esta escolha da história de percepção como tema que opõe frontalmente a obra de Riegl à da Escola Positivista de Gottfried Semper (1803-1879) – para quem a arte seria mero produto mecânico de exigências técnicas, práticas e funcionais (Semper, 1860-1863).

A opção pela Visualidade (ou pela Expressão Visual) tem alguns desdobramentos mais imediatos. Desaparece entre os autores da “visibilidade pura” qualquer possibilidade de aplicar o conceito de “decadência” a um Estilo, como ocorria com a

² A tão criticada obra de Hauser representa um trabalho de trinta anos de pesquisa cuja relevância não pode ser desconsiderada, buscando examinar a História da Arte desde o período pré-histórico até a Era do Cinema. Por outro lado, posteriormente, Hauser flexibilizou sua abordagem, sendo o principal resultado desta flexibilização o último livro – *A Sociologia da Arte* (1974) – que embora persistindo nos objetivos de investigar as determinantes sociais e econômicas da arte, já postulava que a arte não reflete meramente a sociedade, mas interage com ela.

escola mecanicista de Semper ao construir uma história da evolução técnica. Afinal, trata-se em parte de compreender a história da arte como a história da emergência e do desenvolvimento de elementos puramente formais. As idéias de “progresso” ou de “decadência”, bem como de superioridade de um Estilo em relação a outro que o precedeu, não tem qualquer acolhida possível aqui, e esta foi certamente uma contribuição bastante importante da Escola de Viena. Quando se desliga a história da Arte da história de uma evolução tecnológica ou funcional, e passa-se a focá-la como a história de deslocamentos entre padrões de visibilidade, mesmo a utilização da palavra “evolução” esvazia-se de sentido.

A Escola da ‘Visibilidade Pura’ desperta muita atenção em um aspecto particular: ela tendeu, através da obra particular dos seus componentes (Riegl, Wölfflin e outros) a elaborar grandes ‘esquemas’ explicativos para a obra de arte. Um dos primeiros analistas da Escola de Viena a propor esquemas explicativos fundamentais para a compreensão da obra de arte foi o escultor Hildebrand (1847-1921). Tal como seria muito comum em posteriores proposições teóricas associadas às teorias da “visibilidade pura”, Hildebrand trabalhou com grandes pares de oposições dicotômicas (Hildebrand, 1988). Ele cria alguns pares de padrões que presumivelmente viriam à tona por ocasião da representação de objetos reais pela Arte. Assim, a ‘forma existencial’ opõe-se à ‘forma ativa’, e a ‘visão distante’ opõe-se à ‘visão próxima’. Estas categorias, como ocorreria com outros ‘esquemas de visibilidade’ propostos pelos demais membros da Escola de Viena, procuram dar conta simultaneamente de um padrão de apreensão do Espaço e dos modos através dos quais a visão humana medeia ou expressa a realidade percebida. Para Hildebrand, a ‘visão distante’ seria predominantemente típica do artista, enquanto a ‘visão próxima’ seria predominantemente característica do cientista.

Mais tarde, os demais teóricos ligados à ‘visibilidade pura’ desenvolveriam outros esquemas explicativos. Sobretudo, logo apareceriam esquemas determinados a apreender o padrão formal típico dos sucessivos Estilos que se sucederiam na história da arte. Alguns destes esquemas serão examinados mais adiante. Mas o importante a se notar neste momento é que o esforço de criar grandes esquemas coadunou-se perfeitamente com a ambição destes teóricos em captar os aspectos

fundamentais que apareceriam nas obras de todos os artistas ligados a um mesmo estilo. Esta ambição de criar ou perceber um sistema único é, aliás, um aspecto que sobressai na análise comparada entre os diversos teóricos ligados à Escola de Viena, e particularmente na comparação entre as propostas de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin.

Neste caso, o que se buscava era captar aspectos formais que fossem não singularidades de um único quadro, ou mesmo de um conjunto de quadros de um mesmo artista, mas sim tendências formais presentes na ampla maioria de obras de um mesmo período. Estes aspectos formais típicos de um período, reunidos em Sistema, estariam projetados em cada obra singular e prontos a comunicar algo para muito além do tema daquela obra em particular. Eles estariam comunicando na verdade uma determinada concepção do mundo e do espaço. Seria justamente o desvendamento desta concepção do mundo e do espaço o que deveria buscar o historiador da arte – e desta forma, para alguns dos teóricos formalistas, a História da Arte se transforma aqui em uma espécie de “história do espírito” (Dvorak, 1988), como propõe o historiador da arte checo Max Dvorak (1874-1921), ou em uma história da cultura, como em outros autores.

Para resumir o princípio básico que organiza as análises formalistas derivadas da corrente da ‘visibilidade pura’, poder-se-ia dizer que as formas possuem um conteúdo significativo próprio, que nada tem a ver com o tema histórico, mitológico ou religioso que cada obra de arte esteja buscando transmitir mais especificamente. A forma, neste sentido, é a linguagem comum presente em todos ou quase todos artistas de um mesmo tempo ou ligados a uma mesma corrente estilística. E por trás da forma haveria algo de importante a ser percebido não apenas sobre os artistas que a conceberam, mas sobre os próprios grupos humanos nos quais eles se acham inseridos.

Do princípio fundamental de que existem padrões formais comuns às várias obras de arte ligadas a uma mesma sociedade ou a mesmo período (à sociedade europeia do período renascentista, por exemplo) decorre uma primeira tendência metodológica, que é a de, em algum momento, analisar serialmente as obras produzidas por vários

artistas de modo a apreender o que eles teriam fundamentalmente em comum. Desta maneira, a análise formalista pode em determinado momento ser intensiva e voltada para uma ou mais obras, mas em algum outro momento ela tem que se voltar para a compreensão de cada obra dentro de uma série mais ampla que seja realmente representativa.

Quanto à apreensão do que estaria por trás do padrão formal identificado para uma determinada realidade artístico-social, os teóricos e historiadores da arte ligados à teoria da 'visibilidade pura' desenvolveram as mais diversificadas associações. Neste ponto, depreende-se uma segunda possibilidade metodológica que é a de comparar o padrão formal encontrado com o ambiente natural ou social, com os diversos contextos históricos e sociais, com outros padrões de pensamento (religiosos, filosóficos, e assim por diante). Worringer (1906), para dar um exemplo entre tantos, identificou para as sociedades mediterrânicas clássicas uma tendência à nitidez formal e à imitação da realidade ambiental que expressariam o mesmo tipo de clareza e segurança envolvidas na relação entre os homens mediterrâneos e o seu meio. Em contraste com isto, as sociedades nórdicas teriam favorecido modelos de representação mais abstratos – e isto expressaria uma tensão entre o homem e um ambiente natural indefinido e, a princípio, hostil (Worringer, 1911). Conforme se vê, existem inúmeras possibilidades de especular em torno das motivações que teriam gerado este ou aquele padrão formal específico de uma determinada comunidade estilística, e foi isto o que fizeram os teóricos formalistas. Para eles, a escolha social de um determinado padrão expressivo poderia ser decorrência de uma determinada realidade vivida.

Uma decorrência importante de algumas destas análises formalistas é que elas permitiram superar as descrições e narrações da História da Arte que costumavam compartimentar os fatos artísticos dentro de unidades nacionais. Essa tendência, também presente na historiografia da arte positivista ou historicista do século XIX, alinhava-se até então aos objetivos de descrever a história em geral como uma História das Nações. Os novos formalistas, contudo, permitiram-se especular a partir de campos de alcance mais vastos. Alguns associaram determinados padrões formais a determinadas realidades étnicas – e isto também levou a exageros que

posteriormente seriam criticados por se basearem em distinções raciais que hoje não mais se sustentam – mas outros buscaram estender seu espaço focal para ‘sistemas de Civilização’ mais amplos. Data daqui a identificação de um contraste entre padrões que seria muito recorrente nas posteriores histórias da arte: o padrão da ‘Arte Ocidental’ em oposição ao padrão da ‘arte Oriental’ – que abrigaria realidades sociais tão distintas como Bizâncio, o mundo Islâmico, a Índia e o Extremo Oriente.

Em que pese a preocupação dos historiadores formalistas em identificar os grandes padrões culturais que se sucederiam no tempo, ou que corresponderiam a cada realidade sócio-ambiental, muitos críticos posteriores apontaram como lacunas nas análises esquemáticas da “visibilidade pura” o fato de que os seus autores nem sempre se interessaram por contextualizar propriamente a obra de Arte dentro de linhas de forças históricas e sociais. Já vimos algo sobre os posicionamentos de Hauser, um historiador diretamente preocupado com a sucessão de contextos históricos. Para estes críticos, os grandes esquemas explicativos de Wölfflin – para tomar como exemplo um dos principais teóricos formalistas – apenas dão conta da mera percepção de certos aspectos formais, mas descuram de uma outra dimensão fundamental da obra artística que é o seu contexto social de produção. Essa crítica é apenas verdadeira em parte, e em diferente medida para cada um dos principais nomes desta corrente. Alois Riegl – que, tal como já pontuamos, foi um dos grandes expoentes da Escola de Viena e da corrente da “visibilidade pura” – de fato concebia a atividade artística como autônoma e de caráter espiritual. Mas veremos que, na verdade, o contexto não está ausente das preocupações teóricas de Alois Riegl.

Alois Riegl.

Estabelecido esse fundo comum assinalado pelas abordagens que buscam a “visibilidade pura”, e que permite situar em um primeiro nível de comparação as obras de Riegl e Wölfflin, passaremos em seguida à avaliação de certas especificidades que tornam a produção de cada um destes historiadores da arte singular e única. Começaremos nossa análise pelo mais antigo dos três historiadores da arte que estaremos abordando neste ensaio. Alois Riegl (1858-1905) apresenta certamente uma importância fundamental para a História da Arte – particularmente

porque pode ser colocado entre os inspiradores de uma moderna “história científica da arte”, influenciando autores tão diversificados como o próprio Heinrich Wölfflin (1864-1945) e Walther Benjamin (1892-1940)³. Para entender as linhas gerais de seu pensamento, será importante pontuar o contexto histórico-cultural de onde ele escreve a sua obra crítica e historiográfica: a Alemanha da passagem do século XIX para o XX.

O ambiente histórico e intelectual no qual começam a despontar as primeiras obras importantes de Riegl é o mesmo que em breve veria nascerem as realizações mais importantes de artistas bem inovadores, como os pintores Klimt e Kokoschka, este último uma figura chave do movimento expressionista, ou como o músico Arnold Schoenberg, que seria o introdutor do cenário musical de um sistema inteiramente novo de lidar com os sons: o dodecafonismo. Também data deste período, mais precisamente do ano de 1900, uma obra inovadora intitulada “A Interpretação dos Sonhos”, de um jovem médico chamado Sigmund Freud que logo fundaria um campo de saber que seria denominado psicanálise. Deste modo, tinham-se aqui muitos começos – primórdios de experiências no campo das realizações intelectuais e artísticas que logo se mostrariam revolucionárias – mas também um momento no qual se podia olhar para o passado com o especial interesse que ocorre quando se tem a simbólica passagem a um novo milênio.

Alois Riegl, por exemplo, tinha um compromisso importante com este olhar sobre o passado, mesmo porque em 1902 havia sido designado presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria. Em 1903 ele escreveria uma obra intitulada *O Culto Moderno dos Monumentos* que representa bem este compromisso (Riegl, 1984). A consciência de que novo este olhar para o passado, aqui se referindo em especial aos monumentos artísticos e históricos, era um gesto essencialmente moderno, perpassa esta obra de Riegl (Wieczorek, 1984: 23). O que nos ocupará neste ensaio,

³ Para uma análise dos posicionamentos mais gerais de Walter Benjamin concernentes à Arte, ver seu livro *Arte, Técnica, Linguagem e Política* (1992).

todavia, será a abordagem proposta por Riegl para a análise das obras de arte visuais do passado, e é nela que nos concentraremos⁴.

Com relação à habitual crítica de ausência de contextualização histórica que os opositores das teorias da “visibilidade pura” costumavam direcionar aos historiadores da arte ligados à Escola de Viena, algo deve ser dito de modo a recolocar a obra de Riegl em um patamar mais adequado. Ao se tornar um dos primeiros teóricos da “visibilidade pura” a buscar grandes chaves explicativas que pudessem caracterizar a produção artística de um estilo ou período, Riegl não desconsiderou na verdade a dimensão da historicidade (este fator, aliás, permite opô-lo a Wölfflin, que pouco focaliza a historicidade presente nos sucessivos estilos). Este aspecto logo ficará claro à medida que avançarmos na avaliação crítica das concepções de Riegl. Mas, antes de mais nada, será oportuno avançar na compreensão do método proposto por Riegl para entender a arte de um período ou de uma realidade cultural – pois este método inspirou outros autores posteriormente, inclusive o próprio Wölfflin.

Em primeira instância, o método de Riegl implica no estudo de um estilo confrontando-o com outros, particularmente com o estilo precedente e com o estilo sucessor em um mesmo âmbito histórico-social. Esta seria uma primeira aproximação que o analista poderia fazer para tentar entender um estilo específico – confrontá-lo com outros, para perceber mais claramente os pontos identitários do estilo e melhor demarcar as suas singularidades através do contraste com outros. Para além disto, seria útil verificar como os elementos de um estilo foram se deslocando ou deslizando para o estilo subsequente – e este aspecto, desde já será oportuno ressaltar, dota o campo teórico proposto por Riegl de uma preocupação bem definida com a historicidade. Outros autores também trabalhariam assim, através do método de confrontação entre estilos – como foi o caso de Wölfflin em seus célebres esquemas explicativos que confrontam a arte renascentista e a arte

⁴ Depois de uma obra inicial em que estudou os *Antigos Tapetes Orientais* (1891), é já uma importante obra de Riegl no âmbito das artes visuais o livro *Problemas de Estilo: fundamentos para uma história do ornamento*, publicado em 1893. Entre outras obras, em 1901, publicaria *A Arte Industrial na Romanidade Tardia* (1981). Postumamente, foram publicados alguns trabalhos importantes, como a *Gramática Visual das Artes Visuais* (2004), e *O Desenvolvimento da Arte Barroca em Roma* (1908). Para análises de outros autores sobre Riegl, ver: (1) Olin, 1992; (2) Gubser, 2006; (3) Iversen, 1993; (4) Zerner, 1976.

barroca. Também foi o caso de Walther Benjamin (1992), que já é um autor bem posterior e ligado a outra corrente de pensamento – a que se constituiu em torno da famosa Escola de Frankfurt.

É importante notar que o método proposto por Riegl vai muito além da preocupação em contrastar um Estilo com outros para fazer com que sejam ressaltadas suas singularidades. Seria necessário descobrir para as obras de arte de um mesmo conjunto estilístico conexões mais amplas, internas ao Estilo e associadas à sociedade e a outros padrões de pensamento da época (para além do padrão especificamente artístico). Neste ponto é que podemos dizer que não é totalmente justo dizer que todos os autores da “visibilidade pura” descontextualizam a obra do seu ‘em torno’ social.

Na verdade, um autor como Alois Riegl manifestou não só uma preocupação muito grande em descobrir as conexões que teriam entre si a produção artística visual de uma época e outros gêneros de expressão artística, como também se interessou em desvendar as conexões entre o pensamento artístico e os pensamentos filosófico e religioso de uma época, ou entre estes e uma determinada visão de mundo que lhes seria mais abrangente. É assim que, no fundo, Riegl está no encalço de algo como o “espírito da época” – que já tinha sido objeto de investigação de outros autores, como o historiador Jacob Burckhardt (1818-1897) em sua obra *A Cultura do Renascimento na Itália* (1991). É esta busca de uma dada ‘visão de mundo’ responsável por uma determinada maneira de perceber e expressar as coisas o que está por trás de um dos conceitos fundamentais do campo teórico proposto por Riegl: a *Vontade de Arte*.

A ‘Vontade de Arte’ (*kunstwollen*) manifestar-se-ia de maneira equivalente em todas as artes, e isto também permitiria encontrar um território comum a todas as expressões artísticas de uma mesma época, sejam elas expressões ligadas à visibilidade, à dramaticidade ou à sonoridade. Este aspecto, aliás, também permite confrontar Riegl com a escola tecnicista de Semper (1803-1879) – esta que, por focalizar sua análise exclusivamente na evolução tecnológica, acaba inviabilizando a possibilidade de relacionar expressões artísticas que possuem cada qual diferentes materiais e tecnologias em evolução.

Antes de melhor definir o conceito de 'vontade da arte', procuraremos examinar um exemplo específico nos estudos de Riegl. Em *A Arte Industrial na Roma Tardia*, texto de 1901, Riegl examina a transição de uma visão de mundo à outra na passagem da antigüidade romana clássica para a antigüidade tardia (Riegl, 1991).

Riegl parte da visão de mundo que seria pretensamente típica da antigüidade. Segundo ele, teríamos aqui a concepção de um mundo povoado por formas fechadas, isoladas, e que se relacionavam serialmente através de conexões que hoje chamaríamos de "mecânicas". Nesta concepção, as conexões e comunicações sempre se dão de um objeto individual ao objeto adjacente. Essa concepção de mundo também conduz a um padrão específico de percepção e representação visual, orientado para as formas separadas. A função da arte, neste caso, seria a de selecionar algumas das formas individuais da incompreensível série da Realidade para inseri-las em uma nova Série, mais perceptível e passível de ser entendida coerentemente.

De acordo com Riegl, ao final da Antigüidade esta visão de mundo começa a se transformar em uma outra, mais mágica, mais organística. Substitui-se a concepção das coisas alinhadas e conectadas mecanicamente – e que se projetam em uma superfície plana – por uma outra, uma espécie de conexão química espalhada (para utilizar uma expressão de Riegl) onde o espaço é atravessado em todas as direções. Esta fase seria correspondente ao final da antigüidade pagã e início do cristianismo, bem como contemporânea ao surgimento da corrente filosófica neo-platônica.

Para sintetizar agora os dois padrões de visibilidade investigados por Riegl, teria ocorrido na história da antigüidade romana uma transição do padrão das formas fechadas sobre um fundo neutro para um padrão de tratamento do fundo como um campo com componentes distintos de profundidade, e com uma ordem rítmica em contraponto ao padrão figurativo mais pronunciado, ponto de partida para o futuro desenvolvimento da perspectiva (Shapiro, 2003: 130).

O importante na análise de Alois Riegl acerca desta transição entre dois padrões distintos é que este processo não teria sido decorrente da "decadência" de elementos precedentes ou da "insurgência" de elementos inovadores, mas sim da passagem da

Vontade Artística de um momento singular para outro. É aqui que ele intervém com os seus próprios pares conceituais, ocupando-se de estabelecer um ‘esquema’ que pudesse ser aplicado a diversos períodos da história da arte. Para Riegl, também existiriam alguns pares dicotômicos a serem considerados. A ‘visão tátil’ seria contraposta à ‘visão ótica’. A ‘visão plástica’ estaria em oposição à ‘visão colorística’. A ‘visão planimétrica’ contrastaria com a ‘visão espacial’. A combinação e elaboração destas diversas categorias seria o que originaria os diversos estilos, que nada mais seriam que as maneiras através das quais uma determinada cultura exprimiria seu gosto predominante pela forma.

Para o exemplo que descrevemos mais acima, o ‘esquema estilístico’ típico da antigüidade romana propriamente dita seria uma combinação de ‘ótico’, ‘colorístico’ e ‘planimétrico’, em oposição ao ‘esquema’ da antigüidade romana tardia, que seria ‘tátil’, ‘plástico’ e ‘espacial’. A passagem de um momento a outro nada mais seria que a transição de uma ‘vontade de arte’ para outra.

Uma crítica ao conceito de “vontade de arte” elaborado por Riegl é desenvolvida por Erwin Panofsky em um ensaio de 1920 intitulado “O conceito de ‘Kunstsollen’”⁵. Aqui ele chama atenção para o conflito da idéia de um “querer artístico”, tal como teria sido formulada por Riegl, com relação ao fato de que, ao invés de ser uma manifestação subjetiva dos sentimentos, a arte mostra-se como “encontro realizador e objetivante de uma força que plasma e de um material que é plasmado, visando a resultados definitivos.”

Com relação à busca formalista de grandes padrões fechados de representação e expressão, típicos de cada período ou realidade social, outra crítica que tem sido encaminhada contra Riegl, mas também contra Wölfflin, é que a realidade histórica não se transmuta efetivamente em grandes blocos, admitindo na verdade diversos ritmos de transformação simultâneos. Esta percepção da história como uma associação de ritmos diversos sintoniza com certos progressos da própria historiografia do século XX. Assim, Fernando Braudel propôs uma percepção da história que passaria a levar em consideração tanto o ‘tempo longo’, dentro do qual

⁵ O ensaio está inserido com outros na versão autônoma de *Perspectiva como Forma Simbólica (Die Perspektive als symbolische Form)* publicado em Leipzig em 1927 (Panofsky, 1999).

certos aspectos de uma sociedade mudariam muito mais lentamente, como também um 'tempo médio' e um 'tempo curto' (Braudel, 1978: 41-77). O historiador da arte Giulio Carlo Argan faz notar por exemplo que, do século XIV ao século XIX, a arte italiana pautou-se em uma concepção do espaço essencialmente amparada na perspectiva – que deste modo pode ser considerada um elemento de 'longa duração', sujeito a mudanças mais lentas do que outros elementos formais e formas de representação (Argan e Fagiolo, 1994: 36).

À parte todas as críticas pertinentes que podem advir de outros campos de focalização da história da arte, alguns dos sistemas esquemáticos propostos pelos formalistas são até hoje utilizados para a percepção dos aspectos formais presentes nas diversas obras de arte, considerando-se que estes esquemas aplicam-se muitas vezes a determinadas experiências estilísticas e não a outras, sendo muitas vezes pouco eficazes para a análise de algumas das correntes que surgiram na arte ocidental do século XX. O sistema esquemático proposto por Wölfflin, que retoma a busca de Riegl por pares dicotômicos com vista à compreensão da sucessão de padrões estilísticos, funciona bastante bem para a compreensão dos períodos renascentista e barroco, que foram o seu principal campo de interesse. Procuraremos em seguida explicitar em maior detalhe este sistema esquemático, pois ele foi bastante influente no decurso da história da arte. Uma aproximação em relação à abordagem de Wölfflin permitirá tanto registrar algumas similaridades com relação às propostas de Riegl – tal como a busca de grandes sistemas e a utilização de pares dicotômicos para a compreensão dos fenômenos artísticos – como dar a perceber algumas de suas especificidades.

Heinrich Wölfflin

Wölfflin (1864-1945) deu um maior acabamento ao seu sistema de conceitos para a compreensão da obra de arte em 1915 (Wölfflin, 1982)⁶. Tal sistema revelou-se

⁶ Wölfflin havia publicado em 1898 um trabalho comparativo sobre *O Renascimento e o Barroco* (1989), e em 1899 um livro intitulado *A Arte Clássica* (1990), nos quais já começa a movimentar sua abordagem metodológica. Para uma boa biografia sobre Wölfflin, embora ainda não traduzida, ver LURZ, 1981. Para um estudo acerca de sua concepção historiográfica da arte, aplicada ao Barroco, ver HOLLY, 1994.

bastante eficaz para a compreensão dos modelos artísticos do Renascimento e do Barroco, que foram tratados comparativamente pelo autor tomando-se por base a pintura e a arquitetura. Mesmo autores modernos concordam que as categorias utilizadas por Wölfflin podem ter a sua utilidade nos dias de hoje – e é isso o que levou Greenberg a abrir seu famoso ensaio sobre “A Abstração Pós-Pictórica” (1964) afirmando que as categorias propostas pelo historiador suíço “podem nos ajudar a perceber, tanto na arte do presente como na do passado, toda sorte de continuidades e diferenças significativas que de outro modo poderiam nos escapar” (Greenberg, 1997: 111).

Em linhas gerais, Wölfflin estabelece uma tipologia a partir de alguns pares de opostos que iremos discutir a seguir e que são os seguintes: • linear / pictórico; • planar / recessional; • forma fechada / forma aberta; • multiplicidade / unidade. Esses conceitos fundamentais produzem ainda outros desdobramentos que podem ser expressos também em pares, como “estático-dinâmico”, “simétrico-assimétrico”, e assim por diante. Conforme veremos, nesta perspectiva a arte do Renascimento aparece associada aos conceitos de *linear*, *planar*, *forma fechada*, *multiplicidade*, e também aos conceitos de *simetria* e de *equilíbrio*. Enquanto isso, o modelo barroco circula pelas idéias opostas: *pictórico*, *recessional*, *forma aberta*, *unidade*, *assimetria*, *movimento*.

O primeiro dos pares de conceitos propostos por Wölfflin refere-se ao atributo *linear*, que seria típico da pintura renascentista, em oposição ao *pictórico* barroco. É por aqui que começaremos.

Por *linear*, entende-se que todas as figuras e formas significativas no interior de uma determinada construção artística são claramente delineadas. Cada elemento sólido apresenta limites bem definidos e claros. Desta maneira, cada figura se destaca como se fosse uma peça de escultura – efeito que muito habitualmente é realçado por uma iluminação uniforme, este que é outro recurso tipicamente renascentista. Isto não impede, naturalmente, que certas técnicas desenvolvidas no final do próprio período renascentista tenham começado gradualmente a superar o aspecto linear que predominara na fase mais característica deste estilo de época. Mas esta é uma

questão que não poderá ser tratada aqui.

O “pictórico”, por outro lado, remete a uma definição imprecisa e fragmentada da cor e do contorno – e de acordo com a análise de Wölfflin seria um traço marcante da arte barroca. Deve-se acompanhar uma ressalva de Clement Greenberg ao comentar estes dois conceitos propostos por Wölfflin: a linha divisória entre o pictórico e o planar não seria de modo algum inflexível, e podem ser encontrados artistas cuja obra combina elementos de ambos (Greenberg, 1997: 111). Nos períodos renascentista e barroco, contudo, esta oposição aparece mais demarcada, e vai daí o sucesso de Wölfflin ao analisar com seus pares conceituais as obras destes dois períodos. A linearidade pode ser comprovada em grande número de quadros renascentistas. Tomaremos como exemplo o mural *A Escola de Atenas* (1509), de Rafael.



Figura 1. Raffaello Sanzio, *A Escola de Atenas*, Afresco, 500x700 cm, 1509 - 1506, Palácio Apostólico, Vaticano

Neste quadro, cada figura ou elemento de arquitetura é bastante claro e passível de ser isolado dos demais com um mínimo de esforço de apreensão. Embora integrados a um conjunto mais amplo que lhes dá sentido, cada figura ou grupo de figuras conserva uma espécie de autonomia. A idéia de Rafael neste mural foi a de homenagear os grandes pensadores da antigüidade clássica, e nele aparecem representados filósofos antigos de tempos diversos. Platão e Aristóteles aparecem destacadamente no centro do quadro, e também estão presentes outros pensadores clássicos como Sócrates, Diógenes, Pitágoras, Epicuro, Ptolomeu e Euclides.

Não poderemos nos ater a explicar cada um destes personagens, pois isto fugiria aos objetivos do presente texto, mas o importante é ressaltar que o observador da obra pode examinar sem dificuldade cada quadrinho particular dentro deste quadro maior. No canto direito inferior do quadro, por exemplo, o matemático Euclides demonstra um teorema para um grupo de discípulos, e no canto inferior esquerdo quem centraliza um outro grupo é o célebre filósofo Pitágoras. Na parte central inferior aparece uma figura isolada – a de Diógenes, filósofo grego que criticava as posses materiais e que na representação de Rafael aparece relaxadamente esparramado nos degraus. Um pouco à esquerda vemos outra figura isolada, o filósofo Heráclito – outro severo crítico da frivolidade humana e que, na representação de Rafael, aparece solitário e pensativo com a cabeça apoiada no braço esquerdo. Cada grupo ou figura isolada funciona, de certa forma, como um quadrinho menor dentro do quadro mais amplo (questão à qual voltaremos mais adiante), e é possível isolar cada elemento constituinte do todo precisamente porque os desenhos são muito bem delimitados. Os contornos das várias figuras e objetos são bem delineados e destacam-se do fundo, os grupos separam-se espacialmente uns dos outros, os elementos de arquitetura os enquadram. Tudo é muito claro e fácil de ser percebido objetivamente.

O contrário disto ocorre nas obras barrocas, das quais daremos como exemplo *O Rapto das Filhas de Leucipo*, de Rubens, e a *Ronda Noturna*, de Rembrandt.



Figura 2 - Peter Paul Rubens, *O Rapto das filhas de Leucipo*, óleo sobre tela, 224 X 211cm, ca. 1617. Alte Pinakothek, Munique.



Figura 3 - Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Ronda Noturna*, óleo sobre tela, 380x454 cm, 1642. Rijksmuseum, Amsterdã.

Nestas pinturas barrocas, ao contrário, podemos aplicar o conceito oposto ao “linear”: o “pictórico”. As figuras, então, não são uniformemente iluminadas e muito menos isoláveis umas das outras. Antes, fundem-se umas às outras – em um caso sendo vistas através de uma luz forte e unidirecional, para considerar o quadro de Rubens, e em outro caso unificadas pela sombra envolvente no quadro de Rembrandt. Esta luz unidirecional ou esta sombra englobadora funcionam aqui como poderosos elementos intermediadores entre cada elemento do quadro e o “todo composicional”. Assim, o contraste entre a sombra e as porções de luz no quadro *A Ronda Noturna* (1642) de Rembrandt contribui para realçar ou obscurecer irregularmente um elemento e outro, e ainda para indeterminar os contornos das figuras que acabam se fundindo na sombra sem fronteiras bem definidas.

Outro par dicotômico importante na abordagem proposta por Heinrich Wölfflin é o planar-recessional. Nas obras renascentistas, tipicamente planares, identifica-se facilmente uma série de planos paralelos que organizam regularmente a profundidade do conjunto de imagens, e nestes planos de composição os vários elementos isolados são distribuídos. Por exemplo, na *Escola de Atenas* um primeiro plano é dado pelos grupos e degraus mais próximos ao observador; o segundo plano desenvolve-se em torno das figuras centrais de Platão e Aristóteles e se estende

simetricamente por outros grupos de pessoas e objetos; por fim, o último plano corresponde à arquitetura de fundo que faz o olhar convergir para uma pequena porta aberta para o infinito, perfazendo-se com tudo isto uma organização em três planos paralelos. Estes três planos, aliás, são bem assinalados pela seqüência de arcos e outros elementos da arquitetura.

Nos exemplos barrocos, ao contrário, o princípio de organização se dá em termos de *diagonais em recessão*. A composição de *O Rapto das filhas de Leucipo* (1612) é dominada por figuras dispostas em ângulo em relação ao plano do quadro e que se afastam ou se aproximam do espectador em profundidade: na esquerda, o Raptor inclina-se em direção a uma das mulheres desnudas, mais avançada, e a agarra em uma das pernas. Um pouco mais avançado aparece o outro raptor que agarra a outra mulher desnuda, mais próxima do observador. Mas todas estas figuras estão muito entrelaçadas, de sorte que seria impossível separá-las em planos bem definidos e muito menos em seções isoladas dentro da obra. De maneira análoga, também na *Ronda Noturna* de Rembrandt as figuras principais parecem se movimentar diagonalmente, agora para a frente e para a esquerda. A organização recessional tem um desdobramento que é oportuno comentar: ela impede que a percepção da obra seja conduzida através de um padrão de fixidez ou estabilidade. No segundo texto desta série veremos que a idéia de movimento é característica não apenas da pintura como também da música barroca.

A idéia de *estabilidade e equilíbrio* na concepção renascentista, e de *movimento* nas obras barrocas, também aparecem em decorrência ao terceiro par de conceitos: forma fechada – forma aberta. A *forma fechada* é bastante típica do renascimento: todas as figuras incluídas na *Escola de Atenas* estão equilibradas dentro da moldura do quadro, ao mesmo tempo em que a composição se baseia em verticais e horizontais que repetem a forma da moldura e sua função delimitadora. Assim, nesta pintura de Rafael as horizontais enfáticas dos degraus contrastam com as verticais das figuras e das paredes que sustentam os arcos.

Já nas composições barrocas verificamos a ocorrência mais freqüente da *forma aberta*. A construção em linhas diagonais contrasta então com as horizontais e

verticais da moldura e determina relações de distância, trazendo um dinamismo às figuras e a um conjunto que agora não parece mais estar contido simplesmente na estrutura de emolduramento. A moldura, aliás, costuma nas obras barrocas cortar as figuras pelos lados deixando-as pela metade, e em algumas composições as cenas representadas parecem se estender para muito além dos limites espaciais impostos pela moldura, como se quisessem ganhar o infinito.

Por fim, o último par proposto por Wölfflin para a análise de obras renascentistas ou barrocas é o que relaciona *multiplicidade* e *unidade*. De certa maneira, estes dois conceitos informam todos os anteriores. Entende-se por *multiplicidade* o fato já mencionado de que a pintura renascentista é composta de partes distintas e ambientes relativamente diferenciados. Dito de outra forma, a obra apresenta-se internamente seccionada, sendo cada seção plena de sua cor própria, particular e local, e sendo por vezes possível examinar certos grupos e elementos como se fossem pequenos quadros dentro do quadro, separados uns dos outros ainda que mutuamente articulados em uma totalidade maior que unifica a variedade. Para o caso de *A Escola de Atenas*, já vimos como seria possível subdividir o quadro em quadrinhos menores, cada qual com um subtema particular e destacado mais ou menos claramente das demais seções. Fora o polisseccionamento imediato, os renascentistas tinham ainda outros recursos que contribuíam para isolar os vários elementos em uma *multiplicidade* de unidades independentes, como era o caso da já mencionada utilização de uma luz difusa em *A Escola de Atenas*.

Por outro lado, a *unidade* é o ponto de partida da pintura barroca, muitas vezes obtida por meio da luz forte dirigida. Em *O Rapto das Filhas de Leucipo*, já vimos como todas as unidades estão inextricavelmente interligadas, de modo que nenhuma delas poderia ser isolada. Pode-se dizer que, enquanto o artista renascentista parte da variedade (*multiplicidade*) e busca uma unidade a partir desta variedade, o artista barroco percorre o caminho inverso: ele parte de uma concepção unitária da obra de arte e logo procura estabelecer uma variedade na unidade. Os elementos internos a uma composição barroca são fundamentalmente ligados, se entrelaçam e invadem uns aos outros, estão como que profundamente mergulhados em uma unidade maior que pode ser obtida por recursos diversos, que vão desde a unificação pela luz ou

pela sombra até a unidade estabelecida a partir do movimento, do entrelaçamento dos planos recessionais ou da fusão de contornos que se perdem em sombras, tornando pouco nítidas as fronteiras e delimitações de elementos que de outra forma poderiam ser isolados como nas pinturas renascentistas. Comprova-se essa série de recursos nos exemplos já citados. No *Rapto das Filhas de Leucipo*, temos o recurso do entrelaçamento dos vários elementos, que adicionalmente são unificados por um movimento contínuo; e na *Ronda Noturna*, de Rembrandt, a sombra e o fundo escuro são os grandes elementos unificadores.

Uma reflexão sobre o conjunto de categorias associáveis ao barroco nos mostra que a grande característica da pintura barroca é a sua *concepção unitária* da obra de arte, uma vez que os demais aspectos já examinados – o pictórico, o recessional, a forma aberta, o movimento, a assimetria – contribuem antes de qualquer coisa para impulsionar a imagística barroca em direção a uma unidade final que ao mesmo tempo é seu ponto de partida. Tal concepção unitária também pode ser facilmente verificável na escultura ou na arquitetura, e mesmo na concepção urbanística (não esquecendo que as grandes avenidas unificadoras do conjunto urbano proliferam principalmente a partir das cidades barrocas).

Este seria, em linhas gerais, o sistema de categorias dicotômicas que Heinrich Wölfflin desenvolveu para a sua compreensão das artes Barroca e Renascentista. Ressalte-se também que este sistema deveria ser válido para diversos gêneros de expressão artística, como a pintura, a escultura, a arquitetura ou as artes decorativas. A oposição entre linear e pictórico ocuparia neste sistema um lugar central, pois de algum modo as demais categoriais desdobram-se ou se associam intimamente a estas duas. Wölfflin dá a entender, aliás, que o pictórico e o linear seriam como que dois pólos entre os quais a arte oscilaria numa espécie de alternância pendular de estilos. Esta maneira de acompanhar a sucessão de estilos ocidentais funciona bem para a arte que vai do século XV ao século XIX, se for considerada a sucessão entre os estilos renascentista, barroco, clássico e romântico.

É interessante notar que o sistema de análise proposto por Wölfflin tem a pretensão de funcionar com base na pura visualidade da obra – e uma das características

essenciais da concepção de Wölfflin é precisamente a rejeição da personalidade do artista. Em sua oscilação entre as necessidades de satisfazer o desejo de linearidade e de percepção pictórica, a visão humana estaria manifestando suas necessidades internas independentemente das diferenças individuais e nacionais. Para citar uma expressão de Raymond Bayer em sua *História da Estética*, a história da arte torna-se aqui uma “história anônima da arte” (Bayer, 1979: 413). Desdobramento importante disto é que a história da arte poderia focar não necessariamente obras primas e grandes mestres, mas também produções secundárias – nas quais o “estilo” estaria igualmente presente.

Com relação ao sistema de categorias dicotômicas que atrás explicitamos, é preciso ressaltar que Heinrich Wölfflin desenvolveu seu grande esquema explicativo bem no princípio do século. Assim, maior parte da pintura que se conhecia até então era fundada em alguma perspectiva de espaço tridimensional (espaço “ilusionista”, diria mais tarde a crítica modernista) e de representação de elementos naturais ou imaginários dentro deste espaço. À época em que Wölfflin escreve seus ensaios, os impressionistas já haviam começado as suas pesquisas de luz e cor, mas até aí nada que pudesse confrontar mais diretamente o plano esquemático do historiador da arte suíço. A pintura impressionista, inclusive, se adapta bem ao conceito do pictórico, no sentido de que os contornos são indefinidos e ambíguos.

Por outro lado, é claro que existem aspectos da pintura bidimensional – que se consolidaria cada vez mais na modernidade – que inviabilizam diretamente alguns dos conceitos apresentados por Wölfflin. A categoria de recessional – ao se referir a afastamento em diagonal no espaço tridimensional – remete obviamente a um tipo de representação que busca gerar a ilusão de profundidade, e a idéia de “planar” havia sido aplicada por Wölfflin para se falar em planos paralelos na tridimensionalidade. Esta e outras categorias devem ser repensadas, naturalmente, quando se tem em vista outros tipos de arte que foram se tornando cada vez mais comuns no decorrer do século XX, particularmente as elaboradas pelas correntes compreendidas pela pintura abstrata.

Uma das observações que se pode fazer em relação às categorias de Wölfflin, neste sentido, é que elas só podem ser aplicadas a um determinado tipo de arte. Não podem ser propostas como categorias universais para a avaliação de todos os fenômenos artísticos. São categorias geradas em um período anterior à maior parte da chamada arte moderna. Mas, de resto, qualquer sistema de análise possui os seus limites – e o importante é não dotá-lo de uma pretensão de abarcar todos os fenômenos pertinentes ao seu campo de estudos. De qualquer modo, Wölfflin, Riegl e outros teóricos ligados à teoria da “visualidade pura” ainda viviam em uma época em que se achava possível elaborar grandes modelos explicativos capazes de dar conta de uma realidade muito ampla. Na verdade, esta pretensão não deve ser associada apenas aos teóricos da visibilidade pura, mas a toda uma tendência de época, particularmente na historiografia da arte, e também os historiógrafos positivistas, tecnicistas e personalistas – a quem tanto Wölfflin como Riegl se opunham – também almejavam construir seus próprios sistemas explicativos, embora em outras bases.

Referências

Fontes (obras historiográficas submetidas a comentários analíticos)

ARGAN, Giulio C. e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2006.

BENJAMIN, W. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

DAMISH, Hubert. **Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture**. Paris: Seuil, 1972.

DAMISCH, Hubert. **Théorie du Nuage**, op.cit, e também “Sémiologie et iconographie” in *Francastel et après*. Paris: Denoel-Gonthier, 1976.

DANTO, Arthur. **After the End of Art**. Princeton: Princeton University Press, 1996 [Após o Fim da Arte – a arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: Edusp, 2006].

DVORÁK, Max. **Idealism and naturalism in Gothic art**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1988. 252p.

FIEDLER, Konrad. **Escritos sobre a Arte**. Madrid: Visor, 1991.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. São Paulo: LTC, 2000.

GREENBERG, Clement. “Abstração pós-pictórica” (1964) in Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (orgs.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GREENBERG, Clement. **Art and Culture – critical essays**. Boston: Beacon Press, 1961 [Arte e Cultura. São Paulo: Ática, 1996].

GREENBERG, Clement et al. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HAUSER, Arnold. **Sociologia del Arte**. Madrid: Guadarrama, 1977. [original: 1974]

HILDEBRAND, Adolf Von. **La problemática de la forma en el arte**. Madrid: Visor, 1988 [original: 1893].

KRAUSS, Rosalind. “Uma visão do modernismo” [1972] in GREENBERG et al. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.163-174.

PANOFSKY, Erwin. **Perspectiva como Forma Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1999. (*Die Perspektive als symbolische Form*, Leipzig: G.B. Teubner, 1927).

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [original: 1955].

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo : Perspectiva, 1994 [original : 1955]

RIEGL, Alois. **Arte Tardoromana**. Turin: Einaudi, 1981.

RIEGL, Aloïs. **Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse**. Paris: Seuil, 1984 [original: 1903].

RIEGL, Alois. **Problemas de estilo. Fundamentos para uma historia de la ornamentación**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980 [original: 1893].

RIEGL, Alois. **Historical Grammar of the Visual Arts**. New York: Zone Books, 2004.

RIEGL, Alois. **Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901-1902**. Vienna: ed. A. Burda and M. Dvořák, 1908.

ROSENBERG, Harold. “Action painting: crise e distorções” [1961] in GREENBERG et al. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.153-162.

SEMPER, Gottfried. **Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde** (O Estilo nas Artes Técnicas e Tectônicas ou Estética Prática). Munich: Friedrich Bruckmanns' Verlag, 1860-1863.

SEMPER, Gottfried. **I 4 elementi della'architettura**. Milano: Jaca Book, 1991.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascimento e barroco; estudo sobre a essência do estilo e sua origem na Itália**. São Paulo: Perspectiva, 1989 [original: 1898].

WÖLFFLIN, Heinrich. **A Arte Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1990 [original: 1899].

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1982 [original: 1915].

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction et Einfühlung, Contribution à la psychologie du style**. Paris: Klincksieck, 1978 [original: Munique 1911].

Fontes iconográficas

REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. *Ronda Noturna*, 1642. ost. Amsterdam: Rijksmuseum.

RUBENS, Petrus Paulus. *O Rapto das filhas de Leucipo*, 1618. ost. 222 x 219 cm. Munich: Alte Pinokothek.

SANZIO, Rafael. *Escola de Atenas*, 1509. Vaticano: Palácio do Vaticano, Stanza della Segnatura.

Bibliografia (obras de apoio às análises)

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Estampa, 1979.

BLOCH, Marc. "Pour une histoire comparée des sociétés européennes » in **Mélanges historiques**. Paris : 1963, tit. I, p.15-5 [original : 1928].

BRAUDEL, Fernand. "História e ciências sociais: a longa duração". In: **Escritos sobre a história**. SP: Perspectiva, 1978, pp. 41-77 [original: 1958].

GERALD, Sheila Gabo. "Riegl e Benjamim ..." in **Arte e Ensaios**, ano IX – n.º 9. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002. p.76-83.

GUBSER, M. **Time's visible surface: Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siècle Vienna**. Detroit: Wayne State University Press, 2006.

HOLLY, Michael Ann. "Wölfflin and the imagining of the baroque" In: BRYSON, Norman (ed.). **Visual culture: images and interpretation**. Hanover: University Press of New England, 1994, pp. 347-364.

IVERSEN, M. **Alois Riegl: art history and theory**. Cambridge: MIT Press, 1993.

LURZ, Meinhold. **Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie**. Berlim: Worms am Rhein 1981.

OLIN, M. **Forms of representation in Alois Riegl's theory of art**. New York: University Park, 1992.

RÜSEN, Jörn. "A Historiografia Comparativa Intercultural" in RÜSEN, J; GINZBURG, C; WHITE, Hayden et all. **A História Escrita**. São Paulo: Contexto, 2006. p.115-137.

SHAPIRO. **A Unidade na Arte de Picasso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WIECZOREK, Daniel. « Introduction du traducteur ». In: RIEGL, Alois. **Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse**. Paris:, Seuil, 1984.

ZERNER, H. **Alois Riegl: art, value, and historicism**. Daedalus 105 (1976), 177-88.