T R A D U Ç Ã O

PANOFSKY, Erwin. Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, v. 10, pp. 460-467, 1915.

SERZENANDO ALVES VIEIRA NETO
Universidade Federal de São Paulo
Guarulhos | São Paulo | Brasil
Instituto Max Planck de História da Arte
Roma | Itália
vieira.neto@unifesp.br
orcid.org/0000-0002-8704-5724

APRESENTAÇÃO

O problema do estilo nas artes visuais, ensaio publicado por Erwin Panofsky (1892–1968) em 1915, representa, ao mesmo tempo, um momento primevo na trajetória de um autor que viria a figurar, ao longo do século XX, entre os cânones da historiografia histórico-artística, e uma intervenção decisiva no debate então aberto com o formalismo, cujo antagonismo se reconhecia no texto homônimo publicado por Heinrich Wölfflin (1864–1945) em 1912. Em estilo provocativo e frontalmente crítico, o jovem historiador desafia diretamente aquele que fora seu professor em Berlim e que, à época, já se consolidara como uma das principais referências do mundo acadêmico germânico.[1]

[1] Agradeço a Gerda Panofsky pelas indicações e pela autorização para a presente versão brasileira do texto, bem como a Cíntia Rodrigues pelas sugestões nas discussões iniciais deste trabalho. O trabalho final também se beneficiou dos comentários recebidos durante apresentação no seminário conjunto do grupo Digital Visual Studies – Universität Zürich (UZH) e do Departamento Weddigen da Bibliotheca Hertziana. Pesquisa apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2022/16114-4.

Se, em sua camada mais imediata, o ensaio se apresenta como uma réplica a Wölfflin, logo ele se abre para um horizonte mais amplo. Prenunciando o duplo itinerário metodológico que se delinearia na disciplina, a crítica de Panofsky não se reduz a um preciosismo semântico; ao contrário, o que se propõe é um escrutínio de ordem epistemológica, voltado a testar a consistência e a coerência internas da concepção óptico-formal do estilo. Ao deslocar a discussão da simples correspondência entre conceito e fenômeno histórico, Panofsky instaura outra interrogação: se a passagem do linear ao pictórico deveria ser compreendida como um desenvolvimento puramente formal ou se, em seu âmago, ela já revelaria valores expressivos. Sua argumentação se desdobra, em seguida, em dois movimentos complementares: de um lado, expor a dificuldade de conceber o estilo sob uma abordagem meramente óptica da forma; de outro, evidenciar a fragilidade de uma visão dicotômica da obra de arte, cristalizada no postulado da "dupla raiz do estilo".

***

O texto de 1915 permaneceu, em grande medida, às margens das principais antologias de escritos de Panofsky, encontrando posteriormente a consideração autocrítica do autor, em sucessivas tentativas de reposicionar essa peça de juventude (Panofsky 2001-2014, II, 1081; III, 664)[2]. O fato, porém, é que o problema inaugurado pelo ensaio se revelou demasiado central tanto em seu percurso intelectual mais amplo quanto em sua trajetória imediata – basta lembrar a retomada explícita do tema na análise crítica do sistema de Alois Riegl (Panofsky 1920, 321) e no texto em homenagem ao sexagenário Wölfflin (Panofsky 1998). Essa posição, relativamente ambígua, repercute também em sua fortuna editorial: o ensaio ressurgiu na década de 1960, incluído na tradução italiana dos escritos de sua fase alemã, no volume *Perspectiva como forma simbólica e outros escritos* (Panofsky 1961); foi retomado, em seguida, em versão francesa (Panofsky 1975); e apenas recentemente conheceu sua primeira tradução para o inglês, publicada como separata (Panofsky 2023).

[2] Respectivamente: carta a A. L. Kroeber, 16 de maio de 1949; carta a Jozef de Coo, 25 de janeiro de 1955.

Com base no original alemão, a presente tradução se orienta pela preservação da consistência terminológica e das nuances conceituais que atravessam a discussão. A comparação com a versão mais recente de William Diebold e Sonja Drimmer parece inevitável, e logo revela como, naquela, o texto assume uma linguagem mais técnica e contextualizada, alinhada ao estilo filosófico anglo-americano e certamente alheia ao horizonte próprio do autor. Alguns exemplos dessa tradução anglófona são particularmente reveladores: *Gestaltung* foi traduzido como "form", enfraquecendo a distinção em relação a conceitos centrais como *Form* e *Formung*; *Seele* e *Geist* foram vertidos indistintamente como "mind"; *Anschauung* oscila entre "vision", "conception" e "perception", perdendo assim sua densidade filosófica e a articulação entre intuição e cognição típica da tradição neokantiana; *unbewusst* foi traduzido como "unknown", reduzindo um conceito que não se limita ao "não-sabido", mas designa o que opera fora da consciência refletida; por fim, "atitude" verte tanto *Verhaltungsweise* quanto *Gesinnung*, apagando a distinção semântica e filosófica entre os dois termos.

Desta feita, a estratégia aqui adotada, ainda que à custa de alguma perda estilística, foi a de evitar equivalências que pudessem atenuar a precisão teórica do texto e, em última instância, pasteurizar suas sutilezas filosóficas. Busca-se, assim, aproximar o leitor brasileiro de um debate que, em sua riqueza e densidade, oferece reflexões decisivas sobre as possibilidades e os limites de um sistema conceitual fundado em bases morfológicas e empíricas, apresentando-lhe, por meio desta tradução, um ensaio até então inédito em português, hoje reconhecido como referência incontornável na discussão sobre o estilo.[3]

[3] A presente tradução toma por base a edição original do texto (Panofsky 1915). As notas de rodapé são do próprio autor, salvo indicação em contrário. Inserções entre chaves são do tradutor.

Os editores do original alemão registram, em nota inicial, a seguinte observação: "O autor faz questão de afirmar que o manuscrito de seu artigo já estava nas mãos da redação no início de julho de 1915". Panofsky parece ter concluído a redação do texto em 1913, conforme relata em carta a James Ackerman, de 5 de novembro de 1960 (Panofsky 2001–2014, IV, 769-770). [Nota do Tradutor]

O PROBLEMA DO ESTILO NAS ARTES VISUAIS

Em 7 de dezembro de 1911, na Academia Prussiana de Ciências, Heinrich Wölfflin proferiu uma palestra a respeito do problema do estilo nas artes visuais. Nela[4], ele formula de maneira sistemática e conclusiva – ao menos enquanto não estiver disponível a publicação mais detalhada anunciada – suas reflexões sobre o problema mais geral e fundamental da ciência da arte. Trata-se de um texto de tal relevância metodológica que parece inexplicável e injustificado que nem a história da arte nem a filosofia da arte tenham, até o momento, tomado posição diante das ideias ali expostas. O que segue é uma tentativa de preencher essa lacuna.

I

Todo estilo, assim começa Wölfflin, possui, sem dúvida, um determinado conteúdo expressivo. No estilo gótico ou no estilo do Renascimento italiano se reflete o estado de ânimo de uma época e uma concepção de vida, e no traçado das linhas de Rafael se manifesta o seu caráter pessoal. Mas, para Wölfflin, tudo isso é apenas uma parte do que constitui a essência de um estilo; é característico para o estilo não só o que ele diz, mas como ele diz: os meios que utiliza para cumprir a função da expressão. O fato de Rafael desenhar suas linhas de tal maneira pode ser explicado até certo ponto por sua predisposição interna, mas o fato de todo artista do século XVI – seja ele chamado Rafael ou Dürer – usar precisamente a linha, e não a mancha pictórica, como meio essencial de expressão, não se relaciona diretamente com aquilo que se costuma chamar de mentalidade, espírito, temperamento ou estado de ânimo, mas só pode ser compreendido a partir de uma forma geral de ver e representar – que nada tem a ver com quaisquer interioridades que exijam "expressão", e cujas mudanças históricas, não influenciadas pelas transformações do elemento psíquico [*des Seelischen*], só podem ser entendidas como mudanças do olho. Wölfflin distingue, portanto, duas raízes do estilo que são essencialmente distintas, a saber, uma forma de intuição [*Anschauungsform*] desprovida de significado psicológico e um conteúdo de estado de ânimo interpretável em termos de expressão. Assim, é evidente que ele também organiza em dois grupos fundamentalmente diferentes os conceitos através dos quais se tenta determinar a essência de um estilo: de um lado, os puramente formais, que se referem apenas ao "modo de ver e representar" de uma época; e de outro, aqueles que têm, por assim dizer, substância, que designam a peculiaridade daquilo que se expressa (dentro daquelas possibilidades gerais de representação) nas produções de uma época, de um povo ou de uma personalidade.

[4] Publicação original: Wölfflin 1912. Disponível também como separata.

À parte filosófico-programática, na qual é feita essa distinção, segue-se uma parte prático-histórica, em que Wölfflin explica sua teoria por meio de um exemplo específico. Ele discorre sobre a essência e a aplicação dos conceitos que, para ele, são puramente formais, caracterizando o processo de desenvolvimento do auge da arte do *Cinquecento* até o auge da arte do *Seicento* por meio de cinco pares de conceitos que designam exclusivamente as bases óptico-representativas dessas duas épocas estilísticas: "A formação da linha e a desvalorização da linha em favor da mancha (linear-pictórico); a formação da superfície e a desvalorização da superfície em favor da profundidade; a formação da forma fechada e a dissolução na forma livre e aberta; a formação de um todo unificado com partes autônomas e a concentração do efeito em um ou poucos pontos (com partes não-autônomas); a representação completa das coisas (clareza no sentido do interesse concreto) e a representação materialmente [*sachlich*] incompleta (clareza da aparência das coisas)" [Wölfflin 1912, 574].

Em nosso debate, que pretende ser uma discussão puramente conceitual, essas dez categorias devem ser abordadas – isto precisa ser especialmente enfatizado – não em sua legitimidade empírico-histórica, mas apenas em seu significado metodológico-filosófico[5]. Não perguntamos se é correto compreender o desenvolvimento do *Cinquecento* para o *Seicento* como uma evolução do linear para o pictórico, do plano para a profundidade, etc., perguntamos se é legítimo considerar esse desenvolvimento como uma evolução meramente formal. Não perguntamos se as categorias de Wölfflin – que, em termos de clareza e conveniência heurística, estão além de elogios e dúvidas – determinam corretamente os momentos estilísticos gerais da arte renascentista e barroca; perguntamos se os momentos estilísticos que elas determinam podem realmente ser admitidos como meras modalidades de representação, que, como tais, não possuem expressão, mas são "em si incolores, somente adquirindo cor e tom emocional quando uma determinada vontade expressiva as coloca a seu serviço" [Wölfflin 1912, 573].

II

1. "Olho" e "mentalidade"

Enquanto Wölfflin admite que a maneira como Rafael e Dürer conduzem suas linhas pode ser compreendida a partir de sua "mentalidade" interior e, assim, possuir valor expressivo, ao mesmo tempo ele nega que o simples fato de produzirem linhas (em vez de justapor manchas) também pudesse estar condicionado por uma mentalidade interior (isto é, de toda a época) e, por isso, possuísse igualmente valor expressivo. Wölfflin considera significativo em termos expressivos a maneira como o artista do século XVI organiza as superfícies, compõe uma unidade fechada, coordena os elementos da imagem e clarifica completamente a forma dos objetos; ao mesmo tempo, no entanto, ele declara como totalmente indiferente ao valor expressivo o fato de que esse artista tenha predileção pelo plano em detrimento da profundidade, aspire à unidade em vez da dissolução livre, coordene em vez de subordinar e queira o completo em vez daquilo que sugere inconclusão. Essa estranha e

[5] Não podemos, portanto, pormenorizar a maneira que Wölfflin realiza a subsunção das manifestações históricas sob esses conceitos. Quanto a essa questão, deve-se remeter à própria palestra, bem como ao artigo sobre o pictórico [Wölfflin 1913b]. Republicado na sequência [Wölfflin 1913a].

rigorosa separação entre momentos expressivos de conteúdo e momentos formais de representação baseia-se, em última instância, na intuição [*Anschauung*] de que, no "modo" geral da representação – em sua linearidade, planicidade, fechamento – apenas uma determinada "óptica" se revela, apenas uma determinada "relação do olho com o mundo", que seria completamente independente da psicologia de uma época[6]. Mas é realmente assim? Podemos realmente dizer que é apenas o olho cuja mudança de orientação ora gera um estilo pictórico, ora um linear, ora um subordinador, ora um coordenador? E, se aceitássemos nos expressar assim – ou seja, chamar as possibilidades do linear, etc., de possibilidades ópticas e aquilo que determina a escolha de uma ou outra como um modo particular de comportamento do olho –, ainda poderíamos considerar esse "olho" como um instrumento tão orgânico e não-psicológico [*unpsychologisch*], já que sua relação com o mundo poderia ser fundamentalmente distinta da relação da mente [*Seele*] com o mundo?

Essa questão já indica o ponto em que se impõe uma crítica à doutrina de Wölfflin. Os conceitos de "visão", "olho" e "óptico" não têm um significado absolutamente inequívoco; ao contrário, podem ser usados no vocabulário das ciências específicas em dois sentidos distintos, que, em uma investigação metodológica, precisam ser rigorosamente diferenciados: em sentido próprio e em sentido figurado. No sentido estrito da palavra, o olho é o órgão que fornece ao ser humano, inicialmente, uma "realidade" percebida apenas de modo subjetivo, mas que depois se objetiva por meio da relação entre os sentidos e a intuição [*Anschauung*] a priori do espaço abstrato, cuja percepção pode ser chamada de experiência [*Erlebnis*] óptica ou visão. Quem baseasse sua reflexão nesse conceito fisiológico-objetivo de visão poderia, com razão, afirmar que a visão pertence a uma esfera "inferior", alheia a qualquer expressividade da atividade artística, e que não tem absolutamente nada a ver com sentimento ou temperamento – já que é apenas por παθήματα τῆς φύσεως, por miopia, hipermetropia, astigmatismo ou daltonismo, que a imagem visual de uma pessoa difere da de outra. Alguém que partisse dessa perspectiva também teria de admitir que a visão, nesse sentido, não desempenha papel algum na formação de um estilo: o olho, enquanto órgão que apenas recebe formas, mas não as cria, nada sabe sobre o "pictórico", sobre o "plano", ou sobre a forma de intuição "fechada" ou "aberta". A visão, no sentido não figurado do termo, está aquém de toda expressão e aquém daquilo que Wölfflin chama de "óptica".

Não resta dúvida, portanto, de que os conceitos de visão, olho ou óptico, tal como encontramos em Wölfflin, não podem ser compreendidos em sentido literal. Ele está infinitamente distante de afirmar que os artistas do século XVII teriam uma retina ou uma lente ocular estruturada de forma diferente daquelas do século XVI. Certamente, ele não negaria que aquilo que é percebido de modo puramente fisiológico – comparável à fotografia – não é, de antemão, nem linear nem pictórico, nem plano nem profundo, mas que, como ele próprio expressa, é primeiro "colocado em uma forma" linear ou pictórica, plana ou em profundidade [Wölfflin 1912, 573]. Mas o que significa, então, dar uma forma àquilo que é visto? Quem é capaz de interpretar, no sentido estético, um dado ainda completamente informe de um órgão sensorial dentro de um esquema formal artístico totalmente estranho a esse mesmo órgão? A resposta só pode ser uma: a mente [*Seele*]. E, com isso, a antítese, a princípio tão convincente em sua precisão linguística, deixa de ser uma antítese: de um lado, mentalidade; de

[6] "...não porque a temperatura da sensação mudou, mas porque os olhos mudaram". "... A forma óptica geral… Essa forma tem sua própria história".

outro, óptica. Aqui sentimento [*Gefühl*]; ali, olho. Assim como as percepções visuais só podem adquirir sua forma linear ou pictórica por meio de uma intervenção ativa do espírito [*Geist*], também é certo que a "atitude óptica" é, em sentido estrito, uma atitude espiritual em relação ao óptico; e que a "relação do olho com o mundo" é, na verdade, uma relação da mente com o mundo do olho. Portanto, se aquilo que determina se uma época "vê" linearmente ou pictoricamente, de maneira plana ou em profundidade, de forma coordenada ou subordinada, não é, de fato, um comportamento específico do olho, mas sim da mente, então esse comportamento da mente já deve se manifestar no simples fato de que o estilo escolhe entre duas possibilidades de conferir forma [*Formungsmöglichkeiten*] (E o que é o comportamento da mente, senão aquilo que chamamos de temperamento, mentalidade ou sentimento?)[7]. Portanto, pode-se considerar provado que o modo de representação típico de uma época artística – seja ele linear ou pictórico, plano ou profundo, e mais ainda, a coesão ou dissolução da sua disposição geral[8] – apesar de seu caráter intersubjetivo, não constitui uma forma vazia, mas possui um valor expressivo próprio e específico. Como fator geral do estilo, ele se distingue dos fatores individuais (a rigidez ou flexibilidade da linha, a densidade ou rarefação dos sistemas de manchas etc.) pelo fato de não revelar o sentimento pessoal de um indivíduo, mas sim a mentalidade supraindividual de uma época inteira. Essa diferença, contudo, é apenas de extensão e grau, não de essência: os modos de representação são a expressão indiferenciada de uma pluralidade maior, mas ainda assim, são expressão.

A distinção entre momentos estilísticos desprovidos de expressão e significativos em termos de expressão revela-se, portanto, como uma dialética: ela se baseia fundamentalmente em um jogo inconsciente entre dois sentidos distintos do conceito "ver". O modo figurado de expressar que uma arte que interpreta aquilo que é visto no sentido pictórico ou linear, que ela vê de maneira linear ou pictórica, é entendido por Wölfflin em sentido literal. Ao deixar de reconhecer que, assim empregado, o conceito já não designa um processo

[7] O próprio Wölfflin (1913b) constatou que, por exemplo, no modo de representação pictórico, revela-se uma concepção da objetividade do mundo exterior totalmente distinta daquela presente no modo linear, o que certamente vai muito além do mero óptico.

[8] Cabe notar aqui que a indiferença expressiva entre a forma fechada e a forma livre-aberta não é sustentada, pelo próprio Wölfflin, de maneira conclusiva, mas antes com certa hesitação e ceticismo: "Com efeito, não se pode negar que uma composição 'livre' desde o início parece ter um espírito [*Geist*] diferente de uma mais estrita e fechada, e que aqui, portanto, surge a suspeita de que em cada deslocamento desse tipo há uma vontade de expressão em jogo. No entanto, não é isto o que realmente importa – a impressão que temos retrospectivamente de um modo de representação em contraste com outros: para o século XVII, a maneira livre havia se tornado de tal modo o modo geral de representação, que ela já não possuía uma cor específica, ou seja, não podia agir no sentido de uma expressão específica. O que obviamente não exclui a possibilidade de utilizar, mesmo dentro desse estilo, formas de composição bastante livres em termos expressivos" [Wölfflin 1912, 576]. A isso, gostaríamos de acrescentar o seguinte: o fato de que a época que se servia de determinado modo de representação não estivesse consciente de sua expressividade não prova nada contra o fato de que ele seja, de fato, expressivo; pois não estamos lidando com o sujeito empírico que criou uma arte ou para quem ela foi feita, mas com a própria arte; não com o que as criações humanas pretendem e alcançam no momento, mas, tal como o teórico do conhecimento, com o que nelas está contido: um gesto involuntário, mesmo sem qualquer intenção expressiva, pode ser profundamente expressivo. Se quiséssemos reconhecer como expressivamente significativo apenas aquilo que um artista e seus contemporâneos concebiam como tal, então também teríamos de considerar a elaboração formal [*Formgebung*] individual (condução das linhas, disposição das manchas, etc.), cujo valor expressivo, em épocas anteriores, raramente era percebido tanto pelo público quanto pelos próprios artistas, como, na maioria esmagadora dos casos, indiferente à expressão.

puramente óptico, mas sim um processo psíquico [*seelisch*], ele atribui ao ver artisticamente produtivo o mesmo estatuto que pertence ao ver naturalmente receptivo: uma posição inferior à da capacidade expressiva. De fato, ou o ver não mantém qualquer relação com as tendências expressivas da arte, pois apenas fornece os objetos ao processo criativo, mas não os molda – e, por isso mesmo, não pode exercer influência sobre o estilo –; ou então exerce essa influência justamente porque molda os objetos do processo criativo, sem fornecê-los, sendo, nesse caso, uma atividade mais do que óptica, cuja especificidade deve necessariamente se manifestar em seu produto.

2. "Forma" e "conteúdo"

Com a distinção entre momentos estilísticos expressivos e não-expressivos, Wölfflin também oferece uma resposta à célebre questão da delimitação entre os conceitos de "forma" e "conteúdo". Para ele, conteúdo é aquilo que possui expressão em si; forma, aquilo que serve apenas como meio de expressão. Conteúdo é tudo aquilo que não se enquadra nas categorias das "possibilidades ópticas", ou seja, a "sensação particular de beleza", o "grau particular de naturalismo" e (como podemos acrescentar, já que a condução das linhas, a disposição das superfícies, etc., em sua singularidade também são reconhecidas por Wölfflin como significativas em termos de expressão) a sensação particular de movimento, espaço ou cor de um artista ou de uma época. Forma, por sua vez, é o modo geral de representação, por meio do qual esses elementos mais ou menos individuais são, por assim dizer, apenas indiretamente apresentados e oferecidos ao observador. É certo que nós, que anteriormente não pudemos aceitar a indiferença expressiva dos modos de representação, devemos também aqui levantar objeções e reconhecer a distinção proposta por Wölfflin entre forma e conteúdo apenas com certas ressalvas.

Quando Wölfflin afirma que "podem surgir conteúdos completamente diferentes em um modo comum: apenas as possibilidades representativas de uma época devem, com isso, estar circunscritas", essa frase é plenamente justificável, desde que se limite às produções artísticas "de uma época". No entanto, se a teoria de Wölfflin pretende ter valor mais amplo, ela não deveria ser válida apenas dentro dessa limitação. Se fosse verdade que o modo de representação "é em si incolor e só adquire cor e tom emocional quando uma determinada intenção expressiva o coloca a seu serviço" [Wölfflin 1912, 573], não deveria então ser totalmente indiferente para a vontade expressiva o modo que ela adota? Se realmente fosse o caso de que a forma geral de representação do *Cinquecento*, com seus meios lineares, com os quais Dürer e Rafael satisfaziam sua busca expressiva, e a forma geral de representação do *Seicento*, com seus métodos pictóricos, com seus métodos pictóricos, com os quais Rubens e Salvator Rosa realizavam a sua, não fossem nada mais que recipientes vazios, destituídos de conteúdo psíquico [*seelisch*] até que este lhes fosse incutido, então não deveria ser possível conceber esses recipientes como intercambiáveis?

O fato de esse caso sequer poder ser concebido[9] nos autoriza a afirmar que a tendência pessoal-expressiva de um artista visual em relação às formas

[9] O que o próprio Wölfflin, em nenhum momento, deixou de reconhecer; como fica provado pelo trecho final de seu ensaio "Sobre o conceito do pictórico". No entanto, ele não extraiu da afirmação "a cada nova óptica também está associado um novo ideal de beleza (isto é, um novo conteúdo)" a conclusão, embora necessária, de que essa "óptica", em sentido estrito, já não é apenas uma óptica, mas sim uma determinada concepção de mundo [*Weltauffassung*] que, ultrapassando em muito o "formal", também constitui o "conteúdo".

gerais do linear e do pictórico não é distinta da tendência pessoal-expressiva de um músico em relação às formas gerais do polifônico-melódico e do homofônico-harmônico[10]. Assim como toda fuga – por mais que possa revelar uma enorme diversidade de sentimento individual em sua estrutura temática, rítmica e harmônica – conserva, ainda assim, uma identidade no gesto expressivo mais elementar, simplesmente por ser uma fuga (a ponto de artistas para os quais essa forma já não era natural recorrerem a ela conscientemente para alcançar tal gesto expressivo). Inversamente, um movimento de sonata, apenas por sê-lo, jamais pode se tornar expressivamente idêntico a uma fuga, mesmo que se aproximasse ao máximo dela em tema, compasso e modulação. Também nas artes visuais, duas obras individualmente tão distintas quanto o *Holzschuher* de Dürer e o *Castiglione* de Rafael devem parecer, em última instância, expressivamente relacionadas, simplesmente porque ambas são dominadas pelos mesmos princípios gerais da forma. Inversamente, se Holbein pudesse voltar cem anos após sua morte e retratar o mesmo *Georg Gisze*, mas segundo a nova forma do século XVII, ele jamais poderia criar uma obra com a mesma expressão.

Com isso, porém, torna-se evidente o quanto ainda precisamos avançar na aplicação desse conceito, caso queiramos, com Wölfflin, incluir tudo o que é expressivamente significativo sob o conceito de "conteúdo". Assim como, por um lado, no caso de *Holzschuher* e *Castiglione*, a mesma "forma" é capaz de conferir a "conteúdos" individuais totalmente distintos, por assim dizer, a mesma cor; por outro lado, no caso imaginário de *Georg Gisze*, nem mesmo a mais completa correspondência entre todos os fatores de "conteúdo" individual seria suficiente para garantir igualdade expressiva a duas obras "formadas" de maneira distinta. É certo que o "ato de conferir forma" [*Formung*] (mesmo na concepção mais geral possível) intervém de modo constitutivo na esfera do "conteúdo" e que sua relevância estilística já deve ser atribuída aos valores de "conteúdo". O fato de Rafael e Dürer terem sido capazes de trazer às suas obras uma forma comum significa, em última instância, que é como se compartilhassem certos conteúdos intersubjetivos, comuns e, por assim dizer, encobertos por suas consciências individuais. O fato de que, como Wölfflin diz, "o mesmo conteúdo não poderia ser expresso da mesma maneira em diferentes épocas" significa, na verdade, que o mesmo conteúdo não pode ser expresso de modo algum em épocas diferentes, porque a forma que ele assume em uma determinada época já participa tão profundamente de sua essência, que, ao ser transposto para a forma de outra época, ele já não seria mais o mesmo [Wölfflin 1912, 573].

Já que essa reflexão nos obriga a abandonar a distinção entre forma e conteúdo proposta por Wölfflin, teremos de retornar à distinção mais habitual entre forma e objeto. Esta, aliás, nem sempre desprezada pela filosofia da arte (Christiansen 1909, 60 ss.)[11], que com razão dispensa o conceito de significância expressiva e denomina "forma" simplesmente o momento estético daquilo que não é objeto, ou seja, daquilo que não pode ser expresso por um conceito de experiência objetiva. Assim, o conceito de "forma" deve abranger não apenas o modo de representação pictórico ou linear, plano ou em profundidade, em sentido geral, mas também, em contraste com a representação mental

[10] Com isso, não se pretende afirmar um paralelismo histórico, mas apenas estabelecer uma analogia conceitual.

[11] No original, Panofsky indica erroneamente o ano como 1908. [Nota do Tradutor]

[*Vorstellung*][12] do objeto reproduzido, a condução da linha, a disposição das manchas, a composição plana dos elementos ou em profundidade, no sentido de uma particularidade individual. Justamente aí, porém, a exigência colocada e atendida por Wölfflin, de separar essas formas gerais das formas específicas e distingui-las por meio de designações categóricas próprias, se revela inteiramente justificada. Mesmo que a forma geral do linear ou do pictórico não se distinga essencialmente da forma específica das linhas ou das manchas, pois nela também a significância expressiva está presente, ainda assim ela se distingue em grau. Quando um artista escolhe o modo de representação linear em vez do pictórico, ele se restringe a certas possibilidades de representação, geralmente sob a influência de uma vontade da época [*Zeitwillen*], onipotente e, por isso mesmo, inconsciente para ele. Quando um artista conduz as linhas desta ou daquela maneira, dispõe as manchas de tal ou tal forma, ele extrai e realiza uma possibilidade singular dentro da infinita multiplicidade dessas possibilidades. A forma específica (individual) é, por assim dizer, a atualização e diferenciação da forma geral, a qual, como forma potencial de uma obra de arte, é claramente distinguível da forma atual de uma obra de arte, e cujos momentos individuais podem, com pleno direito, ser organizados em um sistema próprio de categorias. Também nesse ponto se deve concordar com Wölfflin: a primeira tarefa da história da arte deveria ser descobrir e aperfeiçoar essas categorias. Assim como a história da música – pois mesmo na arte do som, desprovida de objeto, que é inteiramente forma e, ao mesmo tempo, inteiramente expressão, também se aplica a diferença entre forma geral potencial e forma específica atual –, antes de caracterizar individualidades, buscará compreender a forma melódica e harmônica como tal, com suas diferentes subcategorias (fuga, oratório, sonata, sinfonia etc.), em sua essência e em seu desenvolvimento, do mesmo modo, a história das artes visuais deve primeiro estabelecer e conceituar de maneira cada vez mais clara e precisa as "possibilidades de representação" geral das diferentes épocas estilísticas. Mas isso nunca pode deixar esquecer que a arte, ao se decidir por uma dessas possibilidades e renunciar às demais, prescreve não apenas uma determinada intuição do mundo [*Anschauung der Welt*], mas uma determinada intuição de mundo [*Weltanschauung*].

[12] Optei por uma tradução qualificativa do termo *Vorstellung* como "representação mental", com o objetivo de marcar de maneira clara sua distinção em relação a *Darstellung* – termo notoriamente mais recorrente no vocabulário de Panofsky (29 ocorrências no ensaio, entre corpo do texto e notas). [Nota do Tradutor]

III - Conclusão

Se, por fim, resumimos nossos resultados, a doutrina da dupla raiz do estilo já não pode ser sustentada. O esforço de expressão individual, que leva o artista a uma elaboração formal [*Formgebung*] própria e a uma concepção ou determinação pessoal do objeto, manifesta-se em formas gerais; mas estas, por sua vez, também derivam de um esforço de expressão: uma vontade figurativa [*Gestaltungs-Willen*] imanente à época como um todo, que se baseia fundamentalmente em um mesmo comportamento da mente [*Seele*], não do olho. A proposição de que a "óptica" do século XVII era pictórica, em profundidade etc., soa como se houvesse algo nessa "óptica" que comprovasse que o século XVII devia representar de forma pictórica e em profundidade. Na verdade, a proposição apenas diz que o século XVII representava de forma pictórica e em profundidade; ela contém a formulação, não a fundamentação dos fatos a serem investigados. Em outras palavras: o fato de uma época "ver" de forma linear e outra de forma pictórica não constitui a raiz ou a causa do estilo, mas sim um fenômeno do estilo; não é uma explicação, pelo contrário, exige explicação. É certo que não se pode negar que, em fenômenos culturais tão abrangentes, uma explicação efetiva, que consistiria na demonstração de uma causalidade, provavelmente jamais será possível. Tal explicação exigiria uma prospecção psicológica da época tão profunda e, ao mesmo tempo, um distanciamento interior tão grande, que nem a comparação e a interpretação de paralelos histórico-culturais, nem a "empatia" [*Einfühlung*] identificada com o espírito [*Geist*] das diferentes épocas poderiam alcançar. No entanto, se o conhecimento científico não consegue, por isso, indicar as causas históricas e psicológicas das formas gerais de representação artística, sua tarefa deveria ser, mais ainda, investigar o sentido meta-histórico e meta-psicológico dessas formas, isto é, perguntar o que significa, à luz das condições metafísicas fundamentais da criação artística, o fato de uma época representar de modo linear ou pictórico, plano ou em profundidade. Todavia, a própria reflexão sobre a arte se furtaria da possibilidade de formular essa questão, infinitamente fecunda, se, em vez de interpretar os grandes fenômenos representativos como manifestações expressivas do espírito, os visse, por assim dizer, como simples modalidades de visão determinadas por leis naturais e, portanto, não passíveis de qualquer outra interpretação.

Erwin Panofsky

REFERÊNCIAS

CHRISTIANSEN, Broder. *Philosophie der Kunst*. Hanau: Clauss & Feddersen, 1909.

PANOFSKY, Erwin. Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, v. 10, pp. 460-467, 1915.

PANOFSKY, Erwin. Der Begriff des Kunstwollens. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, v. 14, pp. 321-339, 1920.

PANOFSKY, Erwin. Il problema dello stile nelle arte figurative. In: *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*. Tradução de E. Filippini. Milano: Feltrinelli, 1961, pp. 145-156

PANOFSKY, Erwin. Le problème du style dans les arts plastiques. In: *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Tradução de G. Ballangé. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975, pp. 183-96.

PANOFSKY, Erwin. Heinrich Wölfflin: Zu seinem 60. Geburtstage am 21. Juni 1924. In: MICHELS, Karen; WARNKE, Martin (orgs.). *Deutschsprachige Aufsätze*. Berlin: Akademie, 1998, v. 2, pp. 1105-1108.

PANOFSKY, Erwin. *Korrespondenz 1910 bis 1968: eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*. Org. Dieter Wuttke. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001-2014.

PANOFSKY, Erwin. The Problem of Style in the Visual Arts. Tradução de W. Diebold e S. Drimmer. *Critical Inquiry*, v. 49, n. 4, pp. 676-684, 2023.

WÖLFFLIN, Heinrich. Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, pp. 572-578, 1912.

WÖLFFLIN, Heinrich. Über den Begriff des Malerischen. *Kunstwart und Kulturwart*, v. 26, n. 20, pp. 104-109, 1913a.

WÖLFFLIN, Heinrich. Über den Begriff des Malerischen. *Logos*, n. 4, pp. 1-7, 1913b.

O PROBLEMA DO ESTILO NAS ARTES VISUAIS
Tradução recebida em 04/10/2025 • Aceita em 12/12/2025
Revista de Teoria da História | issn 2175-5892

Este é um artigo de acesso livre distribuído nos termos da licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o trabalho original seja citado de modo apropriado