

Giovanni Battista Piranesi, Veduta di Palazzo II

## O Estudo Rigoroso da Arte Sobre o primeiro volume do *Kunstwissenschaftliche Forschungen* \*

Walter Benjamin

A narrativa histórica de Walter Benjamin levanta, recorrentemente, a discussão sobre a imagem e a memória. Ao aproximar-se dos objetos artísticos, Benjamin traz para a história e teoria da arte a leitura desses objetos como imagens que concentram os sentidos acumulados no tempo. Sua escrita, como historiador da arte, coerentemente com sua filosofia da história, apresenta-se, ainda, permeada pela discussão historiográfica, o que o leva, indubitavelmente, à defesa de uma escrita monográfica que, como diz, empreende um conhecimento aperfeiçoado da obra de arte individual.

No texto aqui traduzido, Benjamin, apesar de algumas reservas, parte da apresentação de Sedlmayr para o anuário *Ensaio de Pesquisa no Estudo da Arte (Kunstwissenschaftliche Forschungen)*, de 1931, e desenvolve uma ardorosa defesa das possibilidades da história da arte ali apresentadas que, como ressalta, remetem a Riegl e têm como projeto histórico a “transição do objeto individual para sua função cultural e intelectual”.

No prefácio de seu livro *Arte Clássica: Uma Introdução à Renascença Italiana*, de 1898, Heinrich Wölfflin fez um gesto que pôs de lado a história da arte como era compreendida então por Richard Muther.<sup>1</sup> O “interesse público contemporâneo”, declarou,

parece querer outra vez voltar-se mais para as questões da arte propriamente dita. O que se espera de um livro dedicado à história da arte já não é apenas a anedota biográfica ou a descrição das circunstâncias de determinada época; o que se exige é ser informado acerca daquilo que constitui o valor e a essência da obra de arte... O natural seria que toda monografia sobre a história da arte contivesse ao mesmo tempo uma análise dos problemas estéticos.<sup>2</sup>

Um pouco adiante, lê-se: “Para estar certo de atingir esse objetivo, a primeira seção, histórica, foi complementada com uma segunda, sistemática, como contraparte”<sup>3</sup>. Essa providência é ainda mais esclarecedora porque revela não só os objetivos, mas também os limites de um esforço que marcou época em seu tempo. E, de fato, Wölfflin não foi bem-suce-

\* Tradução intercalando a primeira versão (não publicada) e a segunda versão (final) de “Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*”, que apareceu sob o pseudônimo Detlef Holz, de Benjamin, em 30 de julho de 1933 na seção de literatura do *Frankfurter Zeitung* (Jg. 78, Nr. 561, 2. Morgenblatt, Literaturblatt Nr. 31, S.5); ambas reimpressas em Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* vol. 3, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982, pp.363-374. Todas as notas são do tradutor Thomas Y. Levin.

1 Richard Muther (1860-1909), historiador e crítico de arte citado freqüentemente como paradigmático da “velha escola” de história da arte do século XIX, cujo trabalho era uma mistura de religiosidade, sentimentalidade e erotismo.

2 Heinrich, Wölfflin. *A Arte Clássica*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. pp. IX-X. Tradução de Marion Fleischer.

dido em sua tentativa de usar a análise formal (que colocou no centro de seu método) para remediar a árida condição em que se encontrava sua disciplina no final do século XIX.<sup>4</sup> Ele identificou uma história da arte plana, universalizante, de “todas as épocas e culturas”, de um lado, e uma estética acadêmica, de outro lado, sem, no entanto, conseguir superar inteiramente esse dualismo.

Somente da perspectiva da atual situação é que fica evidente até que ponto o entendimento da história da arte como história universal – sob cuja égide o ecletismo pode jogar livremente – emperrou a pesquisa autêntica. E isso não é verdade apenas para o estudo da arte. Numa explanação programática, o historiador da literatura Walter Muschg escreve:

É justo dizer que o trabalho mais essencial em desenvolvimento no presente é quase exclusivamente orientado no sentido da monografia. Em grande parte a geração atual não acredita mais na importância de uma apresentação que tudo abranja. Em vez disso, está lutando com representações e problemas que vê marcados basicamente por lacunas nesta era das histórias universais.<sup>5</sup>

Sem dúvida, “o abandono de um realismo acríptico na observação da história e a atrofia das construções macroscópicas”<sup>6</sup> são os atestados de qualidade mais importantes da nova pesquisa. O programático artigo de Sedlmayr Para um Rigoroso Estudo de Arte, peça de abertura do recém-publicado anuário *Kunstwissenschaftliche Forschungen* [Ensaio de Pesquisa no Estudo da Arte],<sup>7</sup> está inteiramente de acordo com essa posição:

A fase atualmente em expansão no estudo da arte terá que enfatizar, de maneira até agora desconhecida, a investigação de trabalhos individuais. <Nada é mais importante, no presente estágio, do que um conhecimento aperfeiçoado da obra de arte individual, e é justamente nessa tarefa, acima de tudo, que o estudo de arte existente manifesta sua incompetência.>... Uma vez percebida como tarefa ainda não dominada, específica ao estudo da arte, a obra de arte individual aparece poderosamente nova e próxima. Antes um mero meio para o conhecimento, um indício de algo a ser decoberto por seu intermédio, a obra de arte, agora, aparece como um “pequeno mundo” próprio, auto-suficiente, de uma espécie particular.<sup>8</sup>

De acordo com essas observações introdutórias, os três ensaios citados a seguir são, portanto, rigorosamente, estudos monográficos.<sup>9</sup> [G.A.] Andreades apresenta a Catedral de Santa Sofia (Hagia Sophia) como a síntese entre Oriente e Ocidente; Otto Pächt desenvolve a tarefa histórica colocada por Michael Pacher; e Carl Linfert explora os fundamentos do desenho arquitetônico.<sup>10</sup> O que esses estudos compartilham é um amor convicto – e uma maestria não menos convincente – por seu objeto. Os três autores nada têm em comum com o tipo de historiador da arte “que, realmente

4 Na segunda versão (a partir de agora referida como “V2”), essa frase lê-se (mudanças em itálico): “De fato, Wölfflin não foi inteiramente bem sucedido em sua tentativa de usar a análise formal (que ele colocou no centro de seu método) para remediar a condição deprimente em que se encontrava sua disciplina no final do século XIX e que Dvorák iria, mais tarde, identificar tão precisamente no obituário de Riegl” (Max Dvorák, “Alois Riegl”, *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, III Folge, Bd. 4, Vienna, 1905, pp. 255-276; reimpresso em Max Dvorák, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Munich, R. Piper, 1929, pp. 279-298).

5 Walter Muschg, “Das Dichterportrait in der Literaturgeschichte”, em Emil Ermatinger, ed., *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1930, p.311. Comparar também a citação de Benjamin da mesma passagem em seu ensaio “Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”, *Gesammelte Schriften*, vol.3, pp. 289-290.

6 *Ibid.*, p. 314.

7 Otto Pächt, ed., *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, vol I, Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1931 (246 páginas com 48 ilustrações).

8 Hans Sedlmayr, “Zu einer strengen Kunstwissenschaft”, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, pp. 19-20.

9 Na V2, essa frase lê-se: “Coerentemente com essa observações, os principais componentes do novo anuário são três estudos rigorosamente monográficos”.

10 G.A. Andreades, “Die Sophienkathedrale von Konstantinopel”, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, pp. 33-94; Otto Pächt, “Die historische Aufgabe Michael Pachers”, pp. 95-132; Carl Linfert, “Die Grundlagen der Architekturzeichnung (mit einem Versuch über französische





convencido de que obras de arte não foram feitas para ser estudadas (mas, de preferência, só “experienciadas”), todavia as estudou – ainda que mal”<sup>11</sup>. Além disso, esses autores sabem que avanços só podem ser feitos se se considera a reflexão sobre sua própria atividade – uma nova consciência – não como uma coação, mas como um incentivo para o estudo rigoroso. Isso, particularmente, porque tal estudo não diz respeito a objetos de prazer, a problemas formais, a dar forma à experiência ou qualquer outro clichê herdado de considerações beletrísticas sobre a arte. Certamente, esse tipo consciencioso de trabalho considera a incorporação formal do mundo dado, pelo artista,

não como uma seleção mas, certamente, sempre como um avanço dentro de um campo de conhecimento que não “existia” antes do momento dessa conquista formal... Essa abordagem só se tornou possível por meio de um modelo de pensamento que reconhece que a esfera da percepção em si muda ao longo do tempo e de acordo com as mudanças de direção cultural e intelectual (geistig). Tal modelo de pensamento, no entanto, de modo algum supõe objetos que estão sempre presentes de uma maneira invariável, tal que sua aparência formal seja puramente determinada por uma “tendência estilística” em mutação, dentro de um ambiente perceptivo que permanece constante.

Assim, “não deveríamos, nunca, estar interessados em ‘problemas de forma’ como tais, como se uma forma invariavelmente só surgisse dos problemas formais ou, em outras palavras, como se uma forma sempre adquirisse existência devido ao estímulo que viesse a produzir”.

Característico também dessa maneira de abordar a arte é o “apreço pelo insignificante” (que os irmãos Grimm praticaram em sua incomparável expressão do espírito da verdadeira filologia)<sup>12</sup>. Mas o que anima esse apreço senão a vontade de levar a pesquisa adiante, até o ponto em que mesmo o “insignificante” ou, melhor, precisamente o insignificante se torna significativo? O alicerce contra o qual esses pesquisadores se levantaram é o fundamento concreto da existência histórica do passado (geschichtliches Gewesenseins). A “insignificância” com a qual estão preocupados não é nem a nuance dos novos estímulos, nem o traço característico, o qual era anteriormente empregado para identificar formas de colunas, à maneira como o taxionomista Linné<sup>13</sup> classificou as plantas. Em vez disso, é o insignificante <ou também o aspecto ofensivo (os dois juntos não são uma contradição)> que sobrevive nos trabalhos <verdadeiros> e que constitui o momento em que o tema atinge o ponto crucial para um autêntico pesquisador. <É preciso apenas ler um estudo como aquele sobre a Madona Sistina, publicado há alguns anos por Hubert Grimme<sup>14</sup> (que não pertence a esse grupo), para observar o quanto essa espécie de indagação, baseada nos dados mais modestos de um objeto, pode

11 Ibid., p. 31.

12 Embora Benjamim repetidamente atribua essa formulação aos irmãos Grimm (ver também Walter Benjamim, Briefe, Gershom Scholem and Teodor Adorno, eds., Frankfurt/M., Suhrkamp, 1966, p.794), ela não aparece como tal em seus escritos. Em lugar disso, como Roland Kany expõe em seu recente estudo *Mnemosyne als Programm* (Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, p. 234-235), a definição de Benjamim da filologia como “apreço pelo insignificante” tem genealogia um pouco diferente. A expressão ocorre primeiro numa carta a Goethe, na qual Sulpiz Boisserée descreve uma crítica de A. W. Schlegel à *Altdeutsche Wälder*, de Grimm. De acordo com o relato de Boisserée, Schlegel “elogia o que é para ser elogiado, mas ridiculariza com sarcasmo grimmiano, a trivial e incoerente produção de sentido e jogos de palavras, todo o seu apreço pelo insignificante” (Sulpiz Boisserée, Briefwechsel mit Goethe, Stuttgart, Cotta, 1862, vol.2, p.72). Como Kany observou, em seguida à publicação, em 1862, da correspondência de Boisserée com Goethe, a frase é resgatada primeiro – embora destituída de sua carga inicialmente negativa e cultuada como expressão paradigmática da filologia grimmiana – por Wilhelm Scherer, em sua biografia Jacob Grimm. *Zwei Artikel der Preussischen Jahrbücher* (Berlin, Reimer Verlag, 1865, p. 79f). De fato, na segunda edição da biografia de Grimm (1885) Scherer insiste em sua descoberta: “Seu apreço pelo insignificante! Que bela frase Boisserée apresentou” (p. 149). A ironia reside no fato de que Benjamim emprega essa mesma expressão como uma contraposição polêmica ao “conceito positivista de filologia da Escola de Scherer” (Benjamim, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, p.289).

13 Carl von Linné, também conhecido como Carolus Linnaeus (1707-1778), naturalista sueco considerado o fundador da botânica sistemática moderna, desenvolveu o sistema moderno de nomenclatura científica binomial onde cada ser vivente é classificado de acordo com seu gênero e sua espécie.

14 Hubert Grimme, “Das Rätsel der Sixtinischen Madonna”, *Zeitschrift für bildene Kunst*, no.57 (1922), pp. 41-49.



ser extraída até mesmo dos temas mais batidos.> E assim, por causa do <foco na materialidade><sup>15</sup> em tal trabalho, o precursor desse novo tipo de erudito em arte não é Wölfflin, mas Riegl. A investigação de Pächt sobre Pacher “é um novo esforço naquela grandiosa forma de apresentação, cujo exemplo está no domínio magistral de Riegl da transição do objeto individual para sua função cultural e intelectual (geistig), <como pode ser visto especialmente em seu estudo O Retrato do Grupo Holandês”.<sup>16</sup> É possível referir-se também à Late Roman Art Industry,<sup>17</sup> particularmente porque esse trabalho<sup>18</sup> demonstrou de maneira exemplar o fato de que pesquisas, ao mesmo tempo sensatas e destemidas, nunca perdem de vista os assuntos vitais de seu tempo. O leitor que lê os mais importantes trabalhos de Riegl hoje, lembrando que foram escritos quase ao mesmo tempo que o trabalho de Wölfflin citado no parágrafo inicial, irá reconhecer, retrospectivamente, como forças que já se agitavam subterraneamente em Late Roman Art Industry emergiriam uma década depois no expressivismo. Assim, pode-se assumir que cedo ou tarde a contemporaneidade vai alcançar os estudos de Pächt e Linfert também.

<Existem, contudo, algumas reservas metodológicas em relação à conveniência do gesto que Sedlmayr esboça em seu ensaio introdutório, justificando o estudo rigoroso da arte como um campo de estudo “secundário”, contra um estudo básico (a saber, positivista) da arte. O tipo de pesquisa empreendida nesse volume é tão dependente de campos auxiliares de estudo – técnica de pintura e meios pictóricos, história de motivos, iconografia – que pode ser confuso constituir-las como um “estudo básico de arte”, de algum modo, independente. O ensaio de Sedlmayr também demonstra como é difícil para uma linha particular de pesquisa (como a representada aqui) estabelecer definições puramente metodológicas sem referência a algum exemplo concreto. É difícil, mas é necessário? É apropriado colocar essa nova aspiração [Wollen] tão freqüentemente sob o amparo da teoria da gestalt e da fenomenologia? No processo, facilmente, pode-se perder quase tanto quanto se ganha. É admissível que as referências a “níveis de sentido” nos trabalhos, a seu “caráter fisionômico”, a seu “senso de orientação” podem ser úteis na polêmica contra o palavrório artístico positivista e mesmo na polêmica contra a análise formalista. Mas são de pouca ajuda para a auto-definição do novo tipo de pesquisa.><sup>19</sup> Este tipo de estudo beneficia-se <mais><sup>20</sup> da percepção de que quanto mais cruciais são os trabalhos, mais íntima e indistinguívelmente seu conteúdo significativo [Bedeutungsgehalt] está ligado a seu conteúdo material [Sachgehalt].<sup>21</sup> Isso diz respeito à correlação que dá origem ao esclarecimento recíproco entre, de um lado, o processo histórico e a mudança radical e, de outro lado, os aspectos acidentais, externos e mesmo estranhos à obra de arte. Pois, se os trabalhos mais significativos são precisamente aqueles cuja vitalidade está mais profundamente entranhada em seus conteúdos

15 Na V2, substituído por: [das] “bases na filosofia da história”.

16 Alois Riegl, “Das Holländische Gruppenportrait”, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, vol. XXIII, Heft 3-4, Vienna, F. Tempsky, 1902, pp.71-278; reimpresso, editado, e com prefácio de Karl M. Swoboda, Vienna, Druck und Verlag der Oesterreichischen Staatsdruckerei, 1931. As páginas 7-25 dessa edição posterior traduzidas por Stephen Kaiser como “Geertgen tot Sint Jans” “The Legend of the Relic of St. John the Baptist”, em Eugene Kleinbauer, ed., Modern Perspectives in Western Art History. An Antology of 20th Century Writings on the Visual Arts, New York, Holt, Reinhardt and Winston, 1971, pp. 124-138.

17 Alois Riegl, Die spätömische Kunst-Industrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn, I. Teil, Vienna, K. K. Hof- und Staatsdruckerei, 1901; 2a. edição, Spätömische Kunstindustrie, Vienna, Österreichische Staatsdruckerei, 1927; tradução comentada para o inglês por Rolf Winks como Late Roman Art Industry, Roma, Giorgio Bretschneider Editore, 1985.

18 Na V2 essa frase começa: “É precisamente Riegl quem”.

19 Na V2 o parágrafo precedente foi substituído pelo seguinte: “Além disso, em um curto ensaio ‘História da Arte e História Universal’ [“Kunstgeschichte und Universalgeschichte”, in Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Karl M. Swoboda, ed., Vienna and Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1928, pp. 3-9] que foi publicado em 1898, Riegl também diferencia a metodologia da prática mais antiga, baseada na história universal, da nova abordagem do estudo de arte, para o qual ele próprio abriu caminho. A última consiste numa interpretação apurada do trabalho individual que, sem trair de forma alguma seus princípios, põe a nu as leis e os problemas do desenvolvimento da arte como um todo”.

20 Na V2: “inteiramente”.

21 O emprego que Benjamin faz, aqui, do par conceitual “conteúdo material” [Sachgehalt] e “conteúdo significativo” ou “sentido” [Bedeutungsgehalt] remete a uma formulação similar, na introdução a seu ensaio sobre Goethe “Wahlverwandschaften”, escrito quase 10 anos antes. Nesse contexto os termos foram empregados para elucidar a ainda mais fundamental distinção conceitual entre comentário [Kommentar] (cujo objeto é Sachgehalt) e crítica [Kritik] (cujo objeto é Bedeutungsgehalt



materiais – pode-se pensar na interpretação de Giehlow da *Melancolia* de Dürer<sup>22</sup> –, então, ao longo de sua duração histórica, esses conteúdos materiais se apresentam ao pesquisador tão mais claramente quanto mais eles tenham desaparecido do mundo.

Seria difícil encontrar melhor esclarecimento das implicações dessa cadeia de pensamentos do que o estudo de Linfert situado no final do volume. Como expõe o texto, seu verdadeiro objeto, o desenho arquitetônico, “é um caso marginal”.<sup>23</sup> Mas é precisamente na investigação do caso marginal que o conteúdo material revela, de modo mais decisivo, sua posição-chave. Se se examina o número abundante de ilustrações que acompanham o estudo de Linfert, descobrem-se nomes nas legendas que são pouco familiares ao leigo e, até certo ponto, ao profissional também. Quanto às imagens, propriamente, não se pode dizer que re-produzam a arquitetura. Elas a produzem, em primeiro lugar, uma produção que favorece mais freqüentemente os sonhos do que a realidade do planejamento arquitetônico. Em poucos exemplos: os portais heráldicos, ostentatórios, de [P.E.] Babel, os castelos de contos de fada que [Jacques] Delajoue conjurou dentro de uma concha, a arquitetura-penduricalho de [Juste-Aurèle] Meissonier, a concepção de biblioteca de [Etienne-Louis] Boullée que parece uma estação de trem, as vistas ideais [Prospettiva ideale] de [Filippo] Juvara, que parece o vislumbre de um depósito de materiais de construção: um mundo completamente novo e intocado de imagens, que Baudelaire haveria de colocar acima de toda a pintura. <No trabalho de Linfert, contudo, as imagens são submetidas a uma técnica descritiva, que é bem-sucedida ao estabelecer os fatos mais reveladores nesse território marginal inexplorado. É comumente sabido que há uma maneira de representar construções usando meios puramente pictóricos. O desenho arquitetônico é claramente distinto dessa espécie de imagem e é considerado como detentor da mais íntima afinidade com o trabalho não representacional (unbildmässige), isto é, as supostamente autênticas representações arquitetônicas de construções em desenhos topográficos, perspectivas e vistas. Desde que, também nelas, certos “erros” sobreviveram até fins do século XVIII apesar de todo o progresso do naturalismo, Linfert toma-os como um mundo imaginário (Vorstellungswelt) peculiar da arquitetura, marcadamente diferente daquele dos pintores. Existem várias indicações que confirmam a especificidade desse mundo, sendo a mais importante o fato de que essa arquitetura não é essencialmente “vista”, mas sim imaginada como uma entidade objetiva (Bestand) e experienciada por aqueles que dela se aproximam ou mesmo nela entram como em um espaço ambiente sui generis, isto é, sem o efeito de distanciamento da moldura do espaço pictórico. Assim, o crucial na observação da arquitetura não é a visão, mas a apreensão (durchspüren) de estruturas. O efeito objetivo das construções no ser imaginativo (vorstellungsmässige-

22 Karl Giehlow, “Dürers Stich, ‘Melancolia I’ und der maximilianische Humanistenkreis”, em *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage der “Graphischen Künste”*, Vienna, 1903.

23 Linfert, “Architekturzeichnung”, p.153. Na V2 foi inserido, nesse ponto, o seguinte parágrafo: “Já no Late Roman Art Industry, o caso marginal – e de fato, a joalheria, que se coloca como arte aplicada, é justamente isso – provou ser o ponto de partida para a superação mais significativa da história universal convencional com seus chamados “pontos altos” e “períodos de declínio”. Finalmente, Wölfflin também adotou a mesma estratégia, sendo o primeiro a entender o Barroco sob uma luz positiva, um período no qual até Burckhardt viu apenas evidências de declínio. E ainda, a pesquisa de Dvorák sobre Maneirismo [Max Dvorák, “Über Greco und den Manierismus”, 1920, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, R. Piper, 1928, pp. 259-276; traduzido como “On El Greco and Mannerism”, in Max Dvorák, *The History of Art as the History of Ideas*, trad. John Hardy, London, Routledge and Kegan Paul, 1984, pp. 97-108; comparar também a tradução de John Coolidge em *Magazine of Art*, no 46 (January, 1953), pp.14-23] demonstrou que insights históricos podem ser resgatados da distorção espiritualista dos esquemas agora vazios do período clássico puro. Tudo isso foi dissimulado por uma história universal rigida-



ge Sein) do observador é mais importante do que seu “ver”. Em suma, a característica mais essencial do desenho arquitetônico é que “não fazer uma digressão pictórica”.

É o bastante, sobre os aspectos formais.> Na análise de Linfert, todavia, as questões formais estão intimamente ligadas às circunstâncias históricas. Sua investigação lida com “um período no qual o desenho arquitetônico começou a perder sua expressão decisiva e principal”.<sup>24</sup> Mas como esse “processo de decadência” se torna transparente aqui! Como a perspectiva arquitetônica se abre para receber em seu âmago alegorias, cenografias e monumentos! E cada uma dessas formas, por sua vez, aponta para aspectos irreconhecíveis que aparecem para o pesquisador Linfert em sua total concreitude: os hieroglifos da Renascença, as visionárias fantasias de ruínas de Piranesi, os templos dos Illuminati, tal como os conhecemos de *A Flauta Mágica*.<sup>25</sup> A essa altura torna-se evidente que o atestado de qualidade do novo tipo de pesquisador não é o interesse pela “totalidade abrangente” nem o interesse pelo “contexto amplo”, <(no qual a mediocridade fez jus a si própria), mas a capacidade de estar à vontade em domínios marginais. Os homens cujos trabalhos constam desse anuário representam os mais rigorosos desse novo tipo de pesquisador. Eles são a esperança de seu campo de estudo.><sup>26</sup>

24 Linfert, “Architekturzeichnung”, p.231.

25 Benjamin refere-se, provavelmente, aos cenários de Friedrich Schinkel para *A Flauta Mágica*, de 1816, que marcaram época. Seu exotismo neoclássico tornou-se um modelo para vários cenários subsequentes. Benjamin pode até mesmo ter visto a performance de *A Flauta Mágica* com esses cenários de Schinkel, uma vez que eles continuaram sendo utilizados pela Ópera de Berlim até 1937.

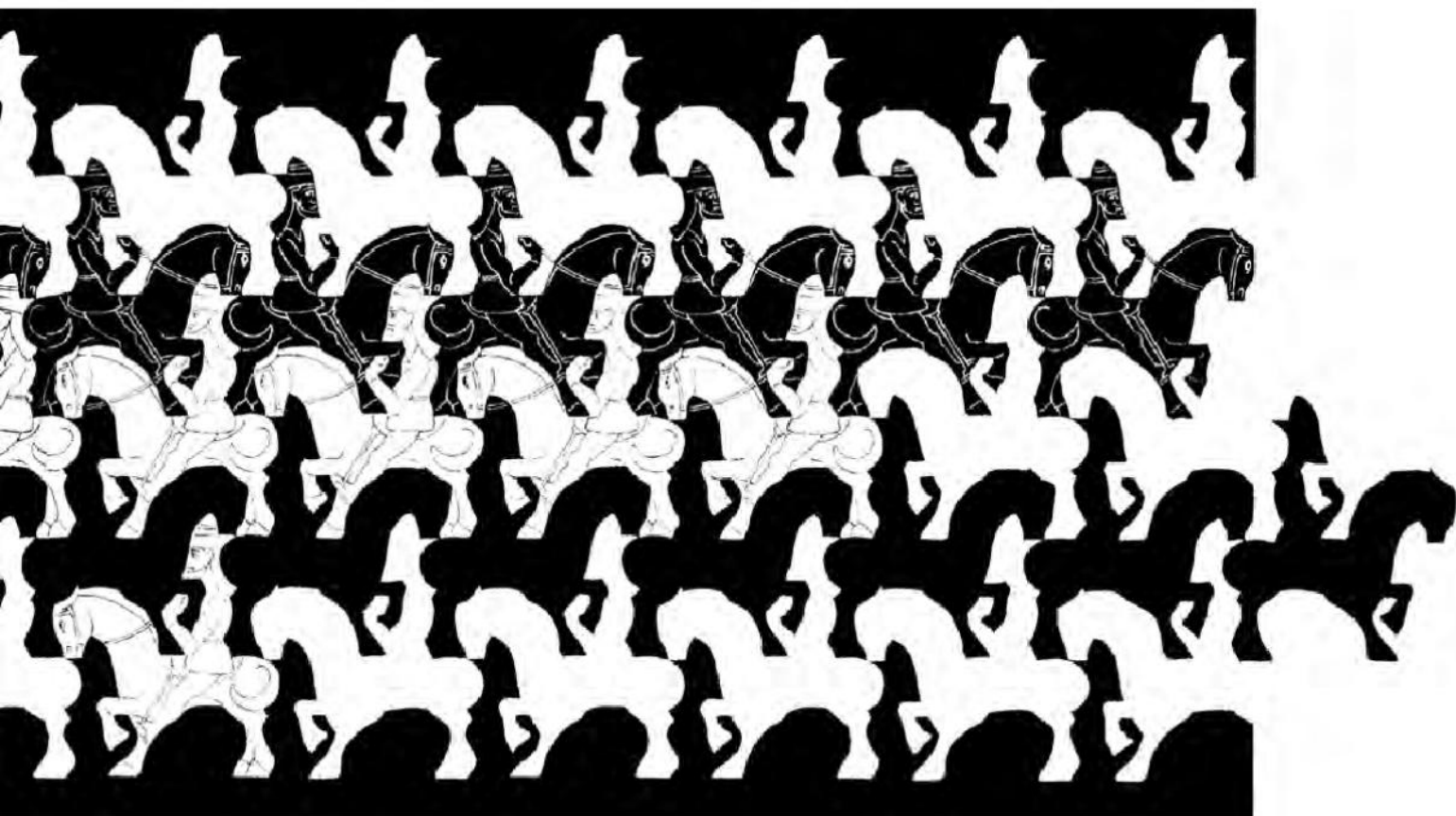
26 Na V2, nas linhas conclusivas, lê-se: “no qual a tranqüila mediocridade do período que se encerra costumava monopolizar completamente. Em lugar disso, o desafio mais rigoroso do novo espírito de pesquisa é a habilidade de sentir-se à vontade em territórios marginais. É essa habilidade que garante aos colaboradores do novo anuário seu lugar no movimento que – do trabalho de [Konrad] Burdach em estudos germânicos, às investigações sobre história da religião sendo feitas na Biblioteca Warburg – está ampliando, com vida nova, os limites do estudo da história”.



Gombrich, E. H. Meditações sobre um cavaleiro de pau outros ensaios sobre a teoria da arte. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, São Paulo:

Eusp, 2001, 1999.

Resenha por Yobenj Aucardo\*



M.C. Escher. Horsemen, 1946.

A Phaidon Press publicou, em 1963, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, um conjunto de vários estudos reunidos em forma de ensaios do professor Sir Ernst Hans Gombrich, que abordam questões fundamentais relacionadas com a teoria da arte.

A versão brasileira em português chega tardiamente em 1999 com a publicação da Editora da Universidade de São Paulo. *Meditações sobre um cavaleiro de pau* conta com um cuidado em sua parte gráfica (comum nas publicações da Edusp), tanto no material de suas páginas, papel couché, como também na arte da capa, vinculada aos questionamentos levantados nos ensaios. A reprodução das imagens é relativamente boa (apesar de em algumas haver excesso de contraste), e o texto apresenta alguns erros de impressão. A tradução de Geraldo Gerson de Souza é eficiente, embora em certos momentos tende a ser um pouco pesada, acredito que pela

\*Doutorando e Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense.

complexidade e especificidade dos temas levantados por Gombrich.

A maior qualidade do livro *Meditações sobre um cavalinho de pau* é a variedade de ensaios – 14 no total – que confirma a erudição e a enorme capacidade de pesquisa do professor Gombrich, mas também representa o maior problema desse volume. O livro não tem unidade temática ou cronológica, como o próprio autor reconhece no prefácio; são “escritos em épocas diferentes e para propósitos diferentes”; do que ele se defende afirmando que todos esses estudos representam as reações de um historiador diante dos problemas levantados pela arte de sua época, discutindo dois conceitos, nos quais a crítica do século XX se tem concentrado: a abstração e a expressão.

Os 14 ensaios reunidos no volume foram realizados em diferentes momentos entre as décadas de 1930 e 1960 e sobre temáticas variadas que vão desde a arte medieval até a arte contemporânea, levantando problemas teóricos e ultrapassando as fronteiras da história da arte, além de abordar campos interdisciplinares como psicologia, filosofia e epistemologia. O livro compreende uma vasta produção, desde conferências, artigos, ensaios, apresentações em simpósios, resenhas de livros até uma aula inaugural. Assim, *Meditações sobre um cavalinho de pau* deve ser pensado e lido como uma “coletânea de obras escolhidas” da imensa obra e pesquisa de Sir E. H. Gombrich durante quatro décadas, uma herança da incrível contribuição para a compreensão desse conceito que chamamos de arte.

Desse modo, destacarei as principais discussões levantadas em alguns dos textos desse volume.

*Meditações sobre um Cavalinho de Pau* ou *Raízes da Forma Artística*, o primeiro ensaio do livro, é também o trabalho que lhe dá título; foi publicado em 1951 como contribuição à obra *Aspects of Form, A Symposium on Form in Nature*. Essa reflexão foi o ponto de partida do clássico *Art and Illusion* (1960),<sup>1</sup> sendo retomados alguns dos temas desse ensaio no capítulo *O Poder de Pigmalião*.<sup>2</sup> O fio condutor do volume está constituído por esse texto inicial, que formula a grande questão de toda a obra de Gombrich: quais são as condições que guiam a representação pictórica?

Quantas vezes durante nossa infância nos divertimos com um cabo de vassoura imaginando que fosse um corcel que calvagávamos? É precisamente com essa imagem lúdica que Gombrich inicia sua reflexão para pensar a história da arte, especialmente a arte primitiva, e discutir conceitos como abstração, arte conceitual e representação. O que nos faz substituir um cavalo por um cabo de vassoura? Como o cabo de vassoura passa ser um cavalo?

Essa reflexão sobre o cavalinho de pau é um pretexto para o autor

1 Gombrich, E.H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 3ª edição.

2 Segunda Parte: *Função e Forma*. III. *O poder de Pigmalião*, In: *Arte e Ilusão*: 99-122 .



questionar o conceito tradicional de representação usado pela crítica de arte, aquele segundo o qual o artista imita a forma exterior do objeto a sua frente, e o espectador, por sua vez, reconhece nessa forma o assunto ou tema da obra de arte. Pensa-se que o artista abstrai a forma que vê; o autor, porém, considera que a mente opera mais por diferenciação do que por generalização.

Gombrich convida o leitor a abandonar prejulgamentos, tais como pensar que a imagem da obra de arte deva ser lida como referência a alguma situação imaginária ou real: e, quando não se conseguir relacionar a imagem com um motivo localizado no mundo exterior, evitar tomá-la como um “retrato” de algum motivo que se ache no mundo interior do artista.

Então a vara de pau acaba sendo um substituto do cavalo real(vírgula) e esta (essa) substituição dá-se mais pela função do que pela forma. A representação não depende de semelhanças formais, a não ser quanto às exigências mínimas da função, isto é, todo objeto “cavalgável” serviria de cavalo. A criança elege a imagem mínima que lhe é necessária para substituir, com o brinquedo, o objeto.

O denominador comum entre o símbolo e a coisa simbolizada é a função e não a forma externa. Assim, uma imagem no sentido biológico não é a imitação da forma externa de um objeto, mas a imitação de determinados aspectos privilegiados ou relevantes. Duas condições são necessárias para que o cabo de vassoura seja cavalo: a primeira, poder cavalgar; e a segunda, que cavalgar seja importante. Nessa reflexão entram as discussões sobre a arte conceitual, os desenhos infantis e a arte primitiva. A criança e o homem primitivo não “desenham” o que vêem, mas o que conhecem.

Portanto, a representação é originalmente a criação de substitutos a partir do material dado. Quanto maior for o desejo de cavalgar, menor pode ser o número de traços para compor o cavalo. A imagem conceitual seria uma imagem mínima fundamentada psicologicamente. Toda arte é feitura de imagens, e toda feitura de imagens, radica-se na criação de substitutos.

Gombrich questiona a crença no “olho inocente” que deveria ver o mundo sempre novo; para ele um “olho inocente” não conseguiria ver o mundo, sucumbiria ao impacto de uma mistura caótica de formas e cores. Nesse sentido, o vocabulário convencional das formas básicas permanece indispensável para o artista como ponto de partida e como foco de organização. Só com as convenções se conseguiria organizar a realidade.

Arte e Erudição é um interessante texto que compôs uma aula inaugural ministrada em 1957. Nesse ensaio o autor aborda as origens da história



da arte na Renascença, com Giorgio Vasari, um artista que se preocupava com as memórias de um amplo passado. Em Vasari predomina a certeza de que só a tradição e a memória podem manter a arte viva; esse foi o motivo que o levou a escrever sobre a vida dos artistas. Em seu texto o artista italiano não faz uma simples lista, mas também coloca suas opiniões, explica as origens e fala a respeito de estilos, pois acreditava que tanto as artes como os seres vivos nascem, crescem, amadurecem e morrem.

No século XVIII Winckelmann estabeleceria o desenvolvimento dos estilos ao longo do tempo e o conceito de “espírito da época”, que Hegel iria desenvolver. Daí surge a “falácia fisionômica” referida pelo vienense, um mito segundo o qual o sistema de signos, o estilo, não é uma linguagem, mas uma enunciação do coletivo, pela qual uma nação ou uma época nos fala. Gombrich segue as idéias do professor K. R. Popper ao questionar o essencialismo aristotélico e o mito hegeliano do historicismo. O autor acredita que toda inovação pode ser explicada pela acumulação de registros disponíveis (tradição), e não por uma misteriosa criatividade subjetiva. É por isso que não há inovação sem tradição e tanto o artista como o espectador precisam aprender a ver.

O historiador da arte que vê nos estilos do passado apenas uma expressão da época, da etnia ou da situação de classe, atormentará o artista vivo com a exigência de que ele deveria fazer do mesmo modo, expressando a essência e o espírito de seu tempo. Rompendo com essa visão de arte, aprendemos a olhar a obra de arte individual e particular como uma obra de mãos habilidosas e grandes mentes. Os estilos devem ser pensados não como uma expressão das emoções pessoais, mas como o registro da capacidade técnica do artista.

Em *Tradição e Expressão na Natureza-Morta Ocidental* (1959), o autor faz uma resenha da edição inglesa da obra de Charles Sterling, *Still Life Painting*, estudo desenvolvido a propósito de uma exposição de pinturas de naturezas-mortas organizada por esse autor na Orangerie (a obra originalmente foi publicada na França, em 1952). Gombrich destaca que um estudo sobre a tradição temática das naturezas-mortas e seu surgimento, vulgarmente chamada de “gênero”, deve discutir problemas estéticos e históricos.

E parte para discutir com os críticos que seguem os postulados de Benedetto Croce questionando a validade de tais categorias em termos filosóficos e acreditam na irrelevância estética das temáticas (assuntos) ou das tradições na arte. O artista de Croce representa seu estado interior na pintura uma “emoção” pessoal desconexa das convenções. Se assim fosse, seria impensada uma história da arte, porque cada artista representaria um universo complexo e completamente diferente, de



impossível organização.

Gombrich não acredita nessa pretensa “insularidade”, já que toda comunicação pressupõe um quadro comum de referência, tal como só as tradições de uma cultura podem fornecer (p. 96). A partir dessa perspectiva, ele acredita que a expressão e a comunicação na arte são o resultado simultâneo de reações inatas e adquiridas. O professor questiona o fato da maioria de críticos e artistas ter-se concentrado nas primeiras, as inatas, deixando de lado as adquiridas. “...Não resta dúvida de que mesmo um leigo que nunca viu uma pintura de natureza-morta poderia ser levado a uma reação emotiva. No entanto, se ele for realmente leigo, essa reação será quase certamente determinada pelo motivo...” (p. 98).

O vienense debate também a explicação tradicional que procura o elemento artístico na transformação do motivo pelo pintor. Ela pressupõe o conhecimento por parte do espectador, sem o qual não poderia avaliar a transformação expressiva. Para Gombrich não existe no espectador esse conhecimento exato, como também toda representação produzirá uma transformação. O conhecimento da potencialidade do meio de comunicação é tão importante quanto o conhecimento do próprio motivo. Uma parte essencial do entendimento de uma obra estaria centrada na avaliação da escolha do artista e da habilidade que leva a cabo suas decisões.

Esse ensaio medita sobre o surgimento das modas e levanta algumas questões sobre o que leva uma moda a ser aceita. A sobrevivência de qualquer inovação como a das naturezas-mortas deve assentar-se em sua capacidade de satisfazer vários objetos conflitantes. A arte é uma atividade social sujeita às pressões sociais, e, em meio a essas forças sociais e históricas, o autor convida a procurar a origem do “gênero”.

Em *A História Social da Arte* (1953), Gombrich faz uma resenha do livro de Arnold Hauser *Social History of Art* (1951).<sup>3</sup> O enfoque social entendido como o estudo das condições materiais, sob as quais a arte foi encomendada e criada no passado, por ele é considerado um campo de estudo de interesse da história da arte. O trabalho de Arnold Hauser não configura tanto a história da arte ou dos artistas; é mais uma história social do mundo ocidental ao longo das múltiplas tendências e modos de expressão artística: visual, literário ou cinematográfico. Hauser faz em sua obra uma descrição dos estilos e movimentos e dedica breves seções à posição social e à profissão dos artistas.

A principal crítica levantada por Gombrich refere-se ao uso do materialismo dialético para interpretar a história do pensamento e da arte humana. De acordo com Hauser, em história todos os fatores, materiais e intelectuais, econômicos e ideológicos, estão estreitamente ligados em um estado de indissolúvel interdependência. O professor Gombrich

<sup>3</sup> Obra original do alemão, *Sozialgeschichte Der Kunst Und Literatur*. Em português: Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

critica essa posição e esclarece que um historiador não se pode isolar arbitrariamente dos campos de investigação.

“...Aqueles de nós que não são coletivistas e acreditam que as nações, raças, classes ou períodos são entidades psicológicas unificadas, nem são materialistas dialéticos impassíveis diante da descoberta de ‘contradições’, preferimos perguntar em cada caso individual até que ponto uma mudança estilística pode ser usada como indício de novas atitudes psicológicas e o que, exatamente, tal correlação deveria implicar. É que sabemos que ‘estilo’ na arte é de fato uma indicação um tanto problemática de mudança social ou intelectual; sabemos disso apenas porque o que enfeixamos sob o nome de arte tem uma função constantemente variável no organismo social de períodos diferentes e porque aqui, como sempre, a forma segue a função”... (p.91).

Gombrich questiona que a Hauser só interessam os fatos à medida que dão suporte a sua interpretação teórica, tese central da obra.

...No que diz respeito às artes visuais, o ponto de partida do Sr. Hauser parece ser o pressuposto superficialmente plausível de que as sociedades dominadas por uma aristocracia fundiária preferirão os estilos rígidos, hieráticos e conservadores, ao passo que os elementos do naturalismo, da instabilidade e do subjetivismo refletem mais provavelmente a mentalidade dos elementos da classe média urbana [87] (...). É que embora eu tenha chamado de superficialmente plausível a teoria de que os nobres rígidos apreciarão um estilo rígido e que mercadores ágeis serão ávidos por novidade, parece igualmente convincente a hipótese contrária - de que aristocratas blasés adoram estímulos sensuais cada vez mais novos, enquanto sisudos homens de negócios, com sua ‘escrituração por partidas dobradas’, querem sua arte concisa e sólida. E assim as explicações sociológicas do Sr. Hauser revelam-se efetivamente vazias como explicações...”(p. 90).

O Arsenal do Cartunista foi uma conferência proferida na Duke University, North Carolina, em 1962. Esse ensaio continua debatendo problemas levantados no artigo Sobre a Percepção Fisionômica: a falta de estudos de estampas de propaganda, de folhetos e cartuns produzidos desde o século XVI, uma deficiência por parte dos historiadores da arte que o autor tenta compensar ao escrever esse texto e chamar atenção para esse rico manancial de pesquisa imagética.

A fim de seguir o percurso do cartum e do cartunista, Gombrich estabelece seis eixos, as famosas ferramentas que constituiriam o cartum do séculos XIX-XX: 1. as figuras de linguagem; 2. a condensação e comparação; 3. a caricatura; 4. o uso do bestiário na política; 5. as metáforas naturais, também chamadas de universais (luz e escuridão), que constituem as coordenadas do cartunista; e 6. a principal das metáforas universais, o





contraste.

O autor rastreia as origens históricas que vão constituir essa tradição. Primeiro resgata a tradição clássica grega e romana, da qual foi herdada a idéia de personificar conceitos abstratos em termos de presenças vivas, como Fortuna e Nike, tão comuns nas representações de nações e países nos cartuns do século XIX. Gombrich também encontra elementos herdados da arte simbólica da Idade Média, já que a Igreja usava a imagem didática para ensinar a palavra sagrada ao leigo analfabeto. Assim, continua analisando as imagens da Renascença que constituem metáforas, o surgimento da caricatura depois de 1600, detendo-se nas cartuns ingleses da época das guerras napoleônicas, o final do século XIX e, finalmente, percorrendo os cartuns americanos e nazistas do século XX.

O professor Gombrich enriquece a discussão ao aproximar sua reflexão sobre o cartunista dos estudos de Ernst Kris, um famoso historiador da arte que virou psicanalista e foi o primeiro a demonstrar o quanto o estudioso de cartuns e caricaturas poderia aproveitar-se da análise de Freud sobre a piada verbal.

“...O cartunista pode mitologizar o mundo ou tentar espalhar ilusões. Pode inflar a frase estúpida e dar-lhe uma vida especiosa própria, ou desinflá-la por uma comparação retórica com as realidades que ela descreve...” (p.142)

Em texto, *Imaginária e Arte no Período Romântico*, que integrou um catálogo de estampas do British Museum de 1947, Gombrich chama atenção, como em *O Arsenal do cartunista*, para a análise das estampas, seu aporte e sua contribuição para os estudos da arte, que se torna cada vez mais fundamental, rastreando os motivos, os métodos e os símbolos dessas produções e colaborando para o estudo da natureza da linguagem, chave para a criação artística.

No texto Gombrich destaca a importância das estampas de R. K. Porter para avaliar a magnitude da realização de Goya e sua influência nas terríveis cenas pintadas sobre os desastres da guerra, já que essas estampas ajudam a ajustar a avaliação do papel histórico dessas obras. O autor afirma que Goya não poderia ter registrado sua experiência de forma visual se o tipo existente de imaginária de atrocidade, como exemplificam as estampas de Porter - feitas nove anos antes - não fornecesse o ponto cristalizador para sua imaginação criativa.

Gombrich derruba a crença de ser o artista “um gênio original” que pinta o que vê e cria formas novas a partir de nada, considerando-a um mito romântico. Mesmo o artista mais competente precisa de um idioma para trabalhar. Só a tradição, tal como ele a encontra, pode propiciar-lhe a matéria-prima da imaginária que ele precisa para representar um evento

ou fragmento da natureza.

Em *A Voga da Arte Abstrata*, um pequeno artigo publicado originalmente em 1956 e reeditado para esse livro, intitulado pelo editor de *A Tirania da Arte Abstrata*. Esse primeiro título é bastante revelador e polêmico com relação à linha que o autor segue. O professor questiona a moda da arte abstrata contemporânea (década de 1950), comentando o trabalho de alguns pintores como Dolam, Besnard e Dranseb.

Uma das grandes questões levantadas por Gombrich dirige-se aos críticos e aos próprios historiadores da arte que introduziram terminologias como “nova fase” para se referir a mudanças nas obras dos artistas e difundiram a convicção de que os artistas entram em fases, como se existisse um curso preordenado ou roteiro predeterminado e o artista fosse um instrumento do espírito da época. Sob essa perspectiva também a inspiração é atacada como crença romântica.

Essa crítica, aliás é estendida ao público leigo, ao espectador, educado pelos eruditos da arte a pensar história da arte e os artistas em fases, pronto para rotulá-los e predispostos a esperar o próximo movimento, “aguardar o próximo passo”, como diz ironicamente o autor. Gombrich é severo com os artistas que seguem e procuram o efeito nas modas.

Uma questão levantada pelo autor pode-se estender não só à história da arte como também a outras áreas e tem a ver com a vigência de categorias do pensamento político do século XIX; essa “polarização” da vida intelectual, transposta às artes, em “progressista” e “reacionária” ou “de esquerda” e “de direita” apresenta uma visão simplificada do destino humano.

“...Derivaram um dia seu significado das esperanças e sonhos da Revolução Francesa, época em que os partidos começaram a se colocar nesse espectro político da ‘direita’ para a ‘esquerda’, os que representavam o passado e os que simbolizam o futuro. Mas, assim que cessamos de acreditar na marcha inexorável do progresso, assim que nos recusamos a imaginar-nos à deriva na vasta corrente da história, é que nós mesmos nos tornamos responsáveis por estabelecer nosso curso nos oceanos desconhecidos do tempo...” (p. 146).

Gombrich chama atenção dos estudiosos e historiadores da arte para discutir mais teorias da arte e avaliar sua praticidade, sua funcionalidade, a partir da investigação e da experimentação, duas ferramentas fundamentais para submeter as teorias a testes de funcionamento. Obviamente tais padrões não podem ser tão precisos quanto o são na ciência.

O último dos estudos, *Ilusão e Impasse Visual*, foi originalmente publicado em 1961 e intitulado *Como Ler uma Pintura*. Trata-se de artigos mais sugestivos de *Meditações*. A partir da análise das obras de M. C. Escher, Gombrich analisa o que poeticamente chama de “prosa da representação”. As obras de Escher são enigmas visuais que refletem sobre a



leitura de imagens. Nas estampas desse artista, as figuras e o fundo, em certos momentos, se confundem: o que parece ser o chão de uma construção pouco depois passa a ser um teto e, se continuamos percorrendo a imagem, depois será uma parede. Podemos perceber que é impossível manter estáveis essas leituras na mente. Nossa percepção nos leva a isolar a fim de poder identificar, o que, por sua vez, depende do lugar de onde estamos vendo. Para Gombrich (vírgula) a complexidade das obras de Escher nada tem de fantástico – revela apenas a complexidade oculta de toda leitura de um quadro.

“...Quando olhamos para uma representação normal, nada nos impede de formar uma hipótese sobre a relação entre figura e fundo ou sobre a maneira pela qual as formas se somam às reproduções dos objetos. Acreditamos, portanto, que aprendemos o quadro mais ou menos num olhar e identificamos o motivo. Nossa experiência com a contradição de Escher mostra que essa descrição é inadequada. Lemos um quadro como lemos uma linha impressa, pegando as letras ou sugestões e juntando-as até sentirmos que olhamos, através dos signos na página, para o sentido que está por trás deles. E, assim como, na leitura, o olho não viaja ao longo da linha a um mesmo ritmo juntando o significado de letra por letra e de palavra por palavra, assim também nosso olhar varre uma pintura à procura de informação...” (p. 155).

Ler um quadro é algo que se faz aos poucos, em partes, começando com conjecturas aleatórias e seguindo-as à procura de um todo coerente. A partir do estudo da obra de Escher, Gombrich confirma o caráter “partitivo” da leitura da pintura, já que existe um limite claro à informação visual que nos é possível assimilar em cada olhar, capacidade que variará de acordo com o treinamento e a experiência. Quando se trata a leitura