

HANNA LEVY E SUA CRÍTICA AOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS DE WÖLFFLIN

Daniela Pinheiro Machado Kern / Universidade Federal do Rio Grande do Sul

RESUMO

Hanna Levy (1912-1984), historiadora da arte alemã, de origem judaica, que viveu exilada no Brasil entre 1937 e 1947, apresentou em 1936, em Paris, a tese de doutorado intitulada *Henri Wölfflin: sa théorie, ses prédécesseurs*, na qual ataca duramente a teoria que ele desenvolveu em *Conceitos Fundamentais da História da Arte (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*. Ela contava então com a aprovação do historiador da arte marxista Max Raphael, seu amigo e um ex-aluno de Wölfflin. Essa comunicação pretende analisar os principais argumentos apresentados por Hanna Levy contra os *Conceitos Fundamentais* de Wölfflin, considerando o cenário mais amplo da recepção do Formalismo na Europa, naquele momento. Pretende-se ainda destacar o impacto dessa pesquisa de doutorado para os desdobramentos futuros do pensamento teórico de Hanna Levy.

PALAVRAS-CHAVE

Visibilidade pura; história da arte marxista; historiografia da arte.

ABSTRACT

Hanna Levy (1912-1984), a German historian of art, of Jewish origin, who lived in exile in Brazil between 1937 and 1947, presented in 1936 in Paris, the doctoral thesis entitled *Henri Wölfflin: sa théorie, ses prédécesseurs* in which harshly attacks the theory he developed in *Principles of Art History (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*. Levy had the approval then of the Marxist art historian Max Raphael, his friend and a former student of Wölfflin. This paper aims to analyze the main arguments presented by Hanna Levy against Wölfflin's *Principles* considering the big picture of the reception of Formalism in Europe at that time. It also aims to highlight the impact of Hanna Levy's doctoral research on the future developments of her theoretical thinking.

KEYWORDS

Pure visibility; marxist art history; art historiography.

Em uma carta escrita em 3 de abril de 1941 a seu amigo Joseph Gantner, Heinrich Wölfflin compartilha suas impressões depois de ler a tese de doutorado que a historiadora de arte Hanna Levy apresentou na Sorbonne, em 1936:

Que coisa terrível quando um homem idoso cai nas mãos de uma Hanna Levy, que com a acuidade de um advogado judeu e o bravado de sua juventude critica meu livro até a morte, enquanto para as [questões] essenciais foi pouco sensível. É impressionante sua veia literária, mas comete o erro de tirar conclusões a partir do título, como se ele indicasse o método de toda a história da arte. Ela, aliás, admite que em minha revisão antecipei suas principais objeções. (LURZ, 1981, p. 261)¹

Hanna Levy tinha apenas 24 anos quando defendeu *Henri Wölfflin. Sa théorie. Sés prédécesseurs*, a tese de doutorado em que critica duramente os *Conceitos Fundamentais*² de Wölfflin. Considerando o desabafo de Wölfflin a seu amigo, é verdade que poderíamos entender a natureza altamente crítica da tese de Hanna como um sinal precoce de vaidade intelectual. No entanto, em obras posteriores os pensamentos iniciais de Hanna sobre os *Conceitos Fundamentais* de Wölfflin haveriam de se mostrar essenciais para o estabelecimento de suas próprias teses sobre história e sociologia da arte em geral, e de sua visão sobre o barroco, em particular.

A origem do interesse de Hanna Levy pela teoria formalista de Wölfflin ainda deve ser melhor documentada. No entanto, sabe-se que antes de se mudar para Paris, em função da restrição imposta ao número de estudantes judeus em universidades alemãs a partir de 1933, ela iniciou seus estudos em história da arte na Universidade de Munique.³ Ali muito provavelmente teve aulas com Ernst Michalski, *Privatdozent* que havia acabado de defender a tese intitulada *A importância do limite estético para o método da história da arte*, em que ele brevemente criticava os *Conceitos fundamentais* de Wölfflin:

[...] o método de Wölfflin deve ser recusado ainda por outra razão, puramente real. Há muitos períodos e estilos artísticos para os quais apenas a contemplação estética não é suficiente.⁴

Ernst Michalski era um professor carismático, de família judia, e cuja carreira estava em ascensão. Sobre suas aulas temos o relato de um provável colega de Hanna Levy na Universidade de Munique, Ernst Kitzinger:

[...] Michalski [...] era um erudito do tipo *connoisseur*. O principal curso dele do qual me lembro foi sobre Giorgione, em que você realmente perscrutava metodologicamente cada obra. É óbvio que há apenas três ou quatro pinturas que são sem sobra de dúvida de Giorgione, e todo o resto é uma questão de atribuição. Passamos todo esse semestre indo metodologicamente de uma pintura a outra, a fim de decidir se era ou não de Giorgione. Então isso era ensinar um método, o que certamente me causou grande impressão naquela época. Michalski era uma ótima pessoa, eu gostava dele.⁵

Michalski, como tantos outros intelectuais judeus, a partir de 1933 tentou deixar a Alemanha, e teria se tornado professor de história da arte na Inglaterra, onde havia conseguido uma posição, se não tivesse ficado gravemente doente, morrendo logo após uma operação em 1936, em Munique (cf. WENDLAND, 1999, p. 439). Colega dos tempos de universidade e um de seus melhores amigos, Nikolaus Pevsner, como sabemos, teve melhor sorte e acabou se tornando um destacado historiador da arte na Inglaterra. Em um de seus programas de rádio dos anos 1950, que recebeu o título de *Reflections on Not Teaching Art History*, Pevsner apresenta a crítica a Wölfflin que já na época de estudante começara a desenvolver:

Wölfflin assim restringe rigidamente o trabalho do historiador da arte à análise da forma [...]. Wölfflin não se interessa de fato pela obra individual ou pelo artista individual [...]. Mas havia um problema no método de Wölfflin, a artificialidade de isolar os aspectos formais de uma pintura ou de uma construção. (PEVSNER, 2014, p. 201)⁶

Pevsner e Michalski, como outros estudantes de história da arte da mesma geração, começam a considerar estreitas as possibilidades explicativas do método proposto por Wölfflin. No mesmo programa Pevsner apresenta como um exemplo desses limites do método uma experiência real que dividira com seu amigo Michalski:

O que acontecia ao final, posso lhes dizer por experiência própria, é que dois estudantes de história da arte podiam ir a um museu e debater loucamente sobre, digamos, um relevo medieval e apenas a caminho de casa perceber que nenhum dos dois lembrava o que ele estava de fato representando. (PEVSNER, 2014, p. 202)⁷

Para Pevsner (2014, p. 203), uma das origens da crítica ao método de Wölfflin é o interesse crescente pela história social da arte, relacionado ainda à difusão, no meio universitário alemão, às vésperas da ascensão de Hitler ao poder, da crítica de arte italiana, desde cedo pouco simpática à visibilidade pura. Exemplar dessa crítica é o ensaio *Gli Schemi del Woelfflin*, de Lionello Venturi (1929), publicado em 1922 e usado

por Hanna Levy em sua tese de doutorado. Venturi (1929, p. 26) já havia ali apontado algumas das fragilidades dos argumentos de Wölfflin, ao sentenciar que ele “não se interessa nem pela qualidade das obras de arte, nem por seu conteúdo [...]”.⁸ E Venturi (1929, p. 35) havia apontado, sobretudo, a falta de preocupação histórica perceptível nos *Conceitos Fundamentais*, que inevitavelmente seria posta à nu à medida que o esquema passasse a ser aplicado a diferentes casos: “Agora, em contato com essa ou aquela obra de arte, a novidade do esquema tende a desaparecer em meio à realidade da história”.⁹ Antes ainda de Venturi, Benedetto Croce havia apontado esse mesmo tipo de fragilidade, ao atestar, em um texto escrito originalmente em 1920, que a teoria de Wölfflin “não é outra coisa do que o enfileiramento da sucessão histórica dos ‘estilos’ (por exemplo, o ‘linear’ e o ‘pictórico’), ou seja, de abstrações [...]” (CROCE, 1958, p. 256),¹⁰ e “que tal história é uma pseudo-história [...], abstrações e histórias abstratas [...]” (CROCE, 1958, p. 257).¹¹

Os limites da teoria de Wölfflin seriam explorados em detalhe na tese de Hanna Levy, em que apresenta argumentos críticos desenvolvidos a partir de uma perspectiva marxista, perspectiva, de resto, que já a interessava desde pelo menos seus primeiros dias em Paris, quando publica, em *Das Blaue Heft*, uma revista mantida por intelectuais exilados, o artigo *Kapitalismus und kunstgeschichtliche Betrachtungsweise [Capitalismo e a abordagem da História da Arte]* (LEVY, 1933). Em Paris ela teve contato frequente com Max Raphael, outro historiador da arte marxista que, judeu como ela, fuge do Nazismo. Max Raphael fora aluno de Wölfflin em Berlim e muito cedo, como o registram seus diários, passou a criticar o mestre. Em uma anotação de 1908, Max Raphael escreve: “Wölfflin é absolutamente sem sentido” (apud HEINRICHS, 1989, p. 21).¹² Em 1913 Max Raphael tentou convencer Wölfflin a aceitar como tese de doutorado sua pesquisa sobre os cubistas, em especial Picasso, sem sucesso. Assim, é de fora do sistema acadêmico que Max Raphael irá criticar, anos mais tarde, em *La Théorie Marxiste de l’Art* (livro que Levy usa em sua tese), a teoria imanentista da história da arte, que para ele é apenas uma “hipótese auxiliar”:

Dito de outro modo: a história “imaneente” da arte, enquanto ciência das leis que regem o desenvolvimento da “vontade do artista” e dos “estilos”, é apenas uma hipótese auxiliar. Mas ela apenas pode

cumprir essa tarefa ideal se uma sociologia da arte lhe revelar as condições que alteraram um tal ritmo puro e abstrato do espírito histórico e que estão destinadas a ser eliminada pela primeira. Uma comparação puramente imanente das diferentes épocas da história da arte não será suficiente para encontrar essa lei ideal da variação, e ainda menos para explicá-la. Para atingir esse último objetivo, a sociologia da arte rompe os limites das leis pretensamente imanentes do desenvolvimento da ideologia especial. (RAPHAEL, 1933, p. 137)¹³

Já aqui Raphael anuncia a necessidade da sociologia da arte para a construção de uma via alternativa válida ao formalismo. Hanna Levy irá usar uma linha de argumentação similar em sua crítica aos *Conceitos Fundamentais* de Wölfflin. Ela começa sua tese questionando o escopo do título escolhido por Wölfflin (2000), *Conceitos Fundamentais da História da Arte*: seria realmente possível deduzir conceitos históricos gerais a partir de um período de tempo tão limitado? A seguir, apresenta aspectos-chave da teoria de Wölfflin, como suas definições dos estilos clássico e barroco:

Com a ajuda de exemplos gerais relativos à arte antiga, ao gótico, à escultura francesa do século XII, Wölfflin procura demonstrar que, com efeito, cada um de seus estilos teria percorrido um desenvolvimento que vai do clássico ao barroco e que seus conceitos podem ser aplicados (*mutatis mutandis*) a cada um deles. O barroco é, necessariamente, sempre a última fase de um estilo, porque suas formas características são, em suma, apenas a consequência da transformação perpétua imanente que se realiza nas formas uma vez criadas. Wölfflin, no entanto, faz observar que não devemos caracterizar a fase barroca de um estilo unicamente como fase tardia de seu desenvolvimento, pois um estilo, em essência, reflete em primeiro lugar os sentimentos e as ideias de sua época. Por ser barroco e ligado ao esquema das cinco características, um tal estilo não exclui a possibilidade de revestir os mais diversos aspectos. (LEVY, 1936, p. 15-16)¹⁴

Além de não aceitar que houvesse necessariamente fases clássicas e depois barrocas no desenvolvimento dos diferentes estilos, Hanna Levy (1936, p. 191) estava particularmente insatisfeita com o modo como Wölfflin relacionava suas categorias gerais de clássico e barroco com a noção de "raças" latinas e germânicas: "Desde o princípio ele abstrai todas as relações culturais e as subordina, então, a critérios nacionais e raciais".¹⁵ De fato Hanna Levy, marxista e simpática ao pensamento da Escola de Frankfurt, nunca iria adotar critérios nacionais ou raciais em suas próprias pesquisas em história da arte.

Os primeiros capítulos de sua tese são dedicados aos “predecessores” de Wölfflin: Burckhardt, Fiedler e Hildebrand. Para Hanna Levy (1936, p. 176), o problema essencial que Wölfflin tinha de enfrentar

consiste em reunir e combinar as diferentes tentativas de Burckhardt, Fiedler e Hildebrand em um único sistema, que abrange ao mesmo tempo a história dos estilos (Burckhardt), a teoria do desenvolvimento das representações artísticas (Fiedler) e os princípios artísticos fundamentais (Hildebrand).¹⁶

Hanna Levy (1936, p. 177) reconhece, é verdade, diversas vantagens importantes da teoria de Wölfflin em relação a essas teorias anteriores: diferentemente de Burckhardt, Wölfflin procura ser objetivo ao caracterizar os diferentes estilos. Em relação a Fiedler e Hildebrand, Wölfflin, nas palavras de Hanna Levy (1936, p. 180),

[...] tentou construir uma ponte sobre o abismo que separa as teorias desses dois autores da realidade histórica. Os princípios da arte estabelecidos por esses últimos são, com efeito, demasiado abstratos ou demasiado gerais para poder explicar a individualidade histórica de uma obra de arte.¹⁷

Para Hanna Levy, em suma, Wölfflin foi capaz de sistematizar os conceitos artísticos, relacionando-os à história da arte. No que diz respeito especificamente ao papel do artista, Hanna Levy (1936, p. 179), mais uma vez ecoando as posições de Max Raphael, destaca, de modo positivo, que Wölfflin, de novo em contraste com Burckhardt, condicionava a visão do artista aos "dados históricos de sua época".¹⁸ Entretanto, quando Wölfflin reduz o papel do gênio artístico individual em sua "história da arte sem nomes", uma história “autônoma e absoluta” (LEVY, 1936, p. 187),¹⁹ abrindo mão da análise de todas as obras de um artista, ele se distancia mais da realidade histórica do que Burckhardt, e sua teoria dificulta a percepção de uma maior variedade de expressões artísticas.

Para Hanna Levy, em síntese, os *Conceitos Fundamentais* de Wölfflin não eram históricos. São, ao contrário, puros conceitos de estilo e, por conta disso, insuficientes para explicar a transição de um período a outro. Segundo Hanna Levy, ao fim e ao cabo existe para Wölfflin “apenas uma maneira de conceber a história: a maneira idealista” (LEVY, 1936, p. 214).²⁰

Na época em que Hanna Levy defendeu sua tese na Sorbonne, Lionello Venturi, abertamente antifascista, também estava em Paris. De alguma forma os dois mantiveram contato no período, pois no mesmo ano, Venturi (1936, p. 343) indica em sua obra recém-lançada, *History of Art Criticism*, a tese de Hanna Levy como importante referência no que diz respeito à interpretação das teorias de Wölfflin. Seu capítulo sobre a visibilidade pura deixa patente a leitura da tese de Hanna Levy, uma vez que repercute interpretações defendidas por ela em seu trabalho.²¹ A tese de Hanna Levy também recebeu algumas resenhas, entre as quais destaco a de Charles Lalo, seu professor na Sorbonne, e do sociólogo Raymond Aron. Lalo (1939, p. 74), depois de indicar a preferência de Hanna Levy pelo materialismo histórico, em detrimento da ideia de arte “pura”, conclui a resenha com uma ressalva metodológica e um elogio: “Essa ‘dialética’ marxista é, certamente, um pouco simplista. Mas ela certamente tem sua parcela de verdade. O trabalho muito consciencioso da senhorita Levy a valoriza de modo inteligente”.²² Aron (1940, p. 294), por sua vez, por mais que considere a argumentação de Levy engenhosa, lamenta a falta da “exposição positiva de uma doutrina estética”,²³ ou seja, da exposição dos pressupostos da sociologia da arte que Levy apenas esboça, bem no final da tese. De todo modo, conclui também a resenha, como Lalo, com uma nota positiva: “Digamos, enfim, que a tentativa feita para ampliar a filosofia materialista de forma que a especificidade do domínio estético ali encontre lugar – nos parece, por mais incompleta que seja, inteiramente justificada” (ARON, 1940, p. 294).²⁴

Defendida e publicada a tese,²⁵ Hanna Levy escreveu com Max Raphael a comunicação apresentada em Paris no Deuxième Congrès International d’Esthétique et de Science de l’Art, em 1937. Nesse texto, intitulado *Sur la nécessité d’une sociologie de l’art*, ela propõe “estabelecer uma tipologia que permita apreender o essencial da criação artística em suas diferentes formas concretas e acompanhar esses diferentes tipos no corte longitudinal da história” (Levy, 1937b, p. 344).²⁶ Desde a época em que trabalhava na tese era seu desejo escrever um livro que oferecesse soluções à maior parte dos problemas identificados na teoria de Wölfflin. Hanna Levy planejava organizar uma “tipologia dos artistas” do Renascimento, baseada em uma visão sociológica da arte e na noção de “families spirituelles”, tomada de empréstimo a seu orientador de doutorado, Henri Focillon. Seus planos,

no entanto, seriam interrompidos pelo agravamento da crise na Europa. Nos primeiros meses de 1937 Hanna Levy tentou emigrar para Nova York, nos Estados Unidos, mas a Embaixada Americana negou-lhe um visto. Apenas com o apoio financeiro e logístico de Max Horkheimer, que recebera uma cópia de sua tese sobre os *Conceitos Fundamentais* de Wölfflin, e de Friedrich Pollock, ela pôde se mudar para o Brasil ainda em 1937.²⁷ Um dos primeiros artigos que publica no Brasil, *A propósito de três teorias sobre o barroco* (1941), deve ser considerado como um desdobramento direto dos temas abordados em sua tese parisiense. As pesquisas realizadas sobre a arte brasileira, e, sobretudo, os cursos e conferências ministrados no Brasil,²⁸ ainda segundo a própria Hanna Levy (DEINHARD, 1949, p. 5), seriam um laboratório para o desenvolvimento do seu projeto de livro:

Convenci-me pela primeira vez da necessidade de um estudo abrangente da arte do Renascimento enquanto trabalhava em minha tese de doutorado (entre 1934 – 1936). Mais ou menos na mesma época concebi a ideia de uma possível tipologia de artistas e de sua premissa indispensável: uma sociologia da arte válida. Minha contribuição para o *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art* [...] lida com esses problemas. Ainda que minha abordagem da solução para esses problemas, que simplifiquei em demasia na época, esteja hoje algo diferente, os problemas básicos com os quais me preocupo continuam a ser essencialmente os mesmos.²⁹

O trecho acima foi retirado do projeto de pesquisa que Hanna Levy (agora assinando Hanna Deinhard) enviou à Fundação Guggenheim, em Nova York, juntamente com uma carta de apresentação de Max Horkheimer. Como o projeto não foi agraciado com uma bolsa, apenas mais tarde ela conseguiria publicar seu tão acalentado livro, sua resposta às teorias de Wölfflin, discutidas na juventude: *Meaning and Expression* (1970),³⁰ ou, em português, *Significado e Expressão*.

Notas

¹ Todas as citações que no original se encontram em língua estrangeira (inglês, francês, italiano ou alemão) são traduções minhas. No original se lê: "Schrecklich, wenn man als alter Mann einer Hanna Levy in die Hände fällt, die mit dem Scharfsinn eines jüdischen Rechtsanwalts und dem Draufgängertum ihrer Jugend mein Buch zu Tode kritisiert, aber für das Wesentliche wenig Sensorium hat. Sie ist im Literarischen erstaunlich beschlagen, macht aber den Fehler, aus dem Titel zu schielessen, es handle sich um die Methode der ganzen Kunstgeschichte. Übrigens gesteht sie zu, dass ich in meiner 'Revision' ihre Haupteinwendungen schon vorausgenommen haben".

² Cf. WÖLFFLIN, 2000. Para uma análise da problemática recepção dos *Conceitos Fundamentais* de Wölfflin, cf. LURZ, 1981 e WARNKE, 1989.

³ Hanna Levy aparece na relação de alunos em duas publicações institucionais da Universidade de Munique, uma relativa ao semestre letivo do verão de 1932, em que ela mora na Kaulbachstrasse 31/0 r. (*Personenstand der Ludwig-Maximilians-Universität München*. Sommer Halbjahr 1932. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 1932, p. 111), e outra relativa ao semestre letivo do inverno de 1932 e 1933, em que ela se muda para a Georgenstrasse 24/3 (*Personenstand der Ludwig-Maximilians-Universität München*. Winter Halbjahr 1932/33. München: Ludwig-Maximilians-Universität, 1932, p. 117). Para informações mais completas sobre a biografia de Hanna Levy, consultar BAUMGARTEN, 2008; BAUMGARTEN, TAVARES, 2013; BELOW, 2000; KAPSNER, 2012; NAKAMUTA, 2010 e 2013.

⁴ No original se lê: “[...] Wölfflins Methode muss aber noch aus einem anderen, rein realen Grunde abgelehnt werden. Es gibt deutlich Kunstperioden und Stile, für welche die nur ästhetische Betrachtung nicht ausreicht” (MICHALSKI, 1996, p. 5). A essa tese, logo depois de sua primeira edição, Pevsner dedicou uma alentada resenha. Cf. PEVSNER, 1933. Leitura mais recente da tese de Michalski, que também toca em sua interpretação de Wölfflin, é a de PRANGE, 2010.

⁵ No original se lê: “[...] Michalski [...] was very much a connoisseur type of scholar. The main course I remember with him was on Giorgione, where you really went methodically through every picture. Of course with Giorgione there are only three or four pictures that are indisputably his, and all the rest are a question of attribution. We spent this whole semester going methodically from one picture to the next to decide whether that was Giorgione or not Giorgione. So that was teaching a method, and that certainly made a great impression on me at that point. Michalski was a nice person, I liked him”.

⁶ No original se lê: “So Wölfflin rigidly restricts the art historian’s job to analysis of form and then on that basis, reaches out to categories of style. [...] Wölfflin is not closely interested in the individual work nor the individual artist. [...] But there was one snag in the Wölfflin method, the artificiality of isolating the formal aspects of a picture or a building”.

⁷ No original se lê: “What happened in the end, I can tell you from experience, is that two ardent students of the history of art could go to a museum and debate wildly over, say, a medieval relief and only on the way home realize that neither of them remembered what it actually represented”.

⁸ No original se lê: “[...] non s’interessa nè della qualità delle opere d’arte, nè del loro contenuto [...]”.

⁹ No original se lê: “Allora, a contatto con questa o quella opera d’arte, la novità dello schema tende a svanire nella realtà della storia”.

¹⁰ No original se lê: “non è altro che una rassegna del succedersi storico degli ‘stili’ (per esempio, il ‘lineare’ e il ‘pittorresco’), cioè di astrazioni [...]”.

¹¹ No original se lê: “che siffatta storia è una pseudostoria, [...], strazioni e storie astratte [...]”.

¹² No original: “Wölfflin ist absolut nichtssagend”. Outra observação não muito positiva de Raphael sobre Wölfflin pode ser encontrada em RAPHAEL, 1989, p. 14-20. Para uma análise de maior fôlego sobre a relação de Max Raphael com a história da arte praticada em sua época, e, especialmente, sobre a recepção de suas obras, cf. EBERLEIN (1989).

¹³ No original se lê: “En autres termes: l’histoire ‘immanente’ de l’art, en tant que science des lois qui régissent le développement de la ‘volonté de l’artiste’ et des ‘styles’, n’est qu’une hypothèse auxiliaire. Mais elle ne peut accomplir méthodiquement cette tâche idéale que si une sociologie de l’art lui a révélé les conditions qui ont altéré un tel rythme pur et abstrait de l’esprit historique et qui sont destinées à être éliminées par elle. Une comparaison purement immanente des différentes époques de l’histoire de l’art, ne suffira pas pour trouver cette loi idéale de la variation, et encore moins pour l’expliquer. Pour atteindre ce dernier but, la sociologie de l’art franchit les limites des lois prétendument immanentes du développement de l’idéologie spéciale”.

¹⁴ Tradução da autora. No original se lê: “À l’aide d’exemples généraux concernant l’art antique, le gothique, la sculpture française du XIIème siècle, Wölfflin cherche à démontrer qu’en effet chacun de ces styles aurait parcouru un développement allant du classique au baroque et que ses concepts peuvent être appliqués (mutatis mutandis) à chacun d’eux. Le baroque est nécessairement toujours la dernière phase d’un style, car ses formes caractéristiques ne sont, en somme, que la conséquence de la transformation perpétuelle immanente qui s’accomplit dans les formes une fois créées. Wölfflin fait cependant remarquer que l’on ne doit pas caractériser la phase baroque d’un style uniquement comme phase tardive de son développement; car un style, par essence, réfléchit en premier lieu les sentiments et les idées de son époque. Tout en étant baroque et lié au schéma des cinq caractéristiques, un tel style n’exclut pas la possibilité de revêtir les aspects les plus divers”.

- ¹⁵ No original se lê: “Dès le debut, il a fait abstraction de tous rapports culturels et les subordonne aux critères nationaux et raciaux”.
- ¹⁶ No original se lê: “[...] consiste à rassembler et à combiner les différentes tentatives de Burckhardt, Fiedler et Hildebrand dans un seul système, qui embrasse à la fois l’histoire des styles (Burckhardt), la théorie du développement des représentations artistiques (Fiedler) et les principes artistiques fondamentaux (Hildebrand)”.
- ¹⁷ No original se lê: “[...] a essayé de jeter un pont sur l’abîme qui sépare les theories de ces deux auteurs de la réalité historique. Les principes de l’art établi par ses derniers sont, en effet, beaucoup trop abstraits ou trop généraux pour pouvoir expliquer l’individualité historique d’une oeuvre d’art”.
- ¹⁸ No original se lê: “[...] données historiques de son époque”.
- ¹⁹ No original se lê: “[...] autonome et absolue”.
- ²⁰ No original se lê: “[...] une seule manière de concevoir l’histoire: la manière idéaliste”.
- ²¹ O conhecimento precoce que Venturi teve da tese de Hanna Levy pode ser inferido também pelo fato de citar a referência da tese conforme depositada na biblioteca da Sorbonne. Pouco depois ela seria publicada em livro, às expensas da própria Hanna Levy. Na edição em português da História da Crítica de Arte, de Venturi, essa menção ao texto de Hanna Levy foi eliminada.
- ²² No original se lê: “Cette ‘dialectique’ marxiste est certainement un peu simpliste. Mais ele a sa part de vérité. Le travail très consciencieux de Mlle Lévy la met intelligemment en valeur”.
- ²³ No original se lê: “[...] exposé positif d’une doctrine esthétique”.
- ²⁴ No original se lê: “Disons enfin que la tentative faite pour élargir la philosophie matérialiste de manière que la spécificité du domaine esthétique y trouve place – nous paraît, si incomplète soit-elle, entièrement justifiée”.
- ²⁵ Hanna Levy irá publicar também um interessante resumo de sua tese nos *Annales de l’Université de Paris* em 1937. Nesse resumo ela evidencia bastante sua defesa do estabelecimento de uma sociologia da arte como modo de fazer frente aos limites das teorias da visibilidade pura. Cf. LEVY, 1937a.
- ²⁶ No original se lê: “[...] d’établir une typologie permettant de saisir l’essentiel de la creation artistique dans ses différentes forms concrètes et de poursuivre ces différents types dans la coupe longitudinale de l’histoire”.
- ²⁷ Está no prelo meu artigo intitulado “...welches Glück ich hatte, dank Ihrer Hilfe noch grade vor Toresschluss in Brasilien einwandern zu können”: Max Horkheimer, Friedrich Pollock and Hanna Levy’s exile in Brazil [...que sorte tive de, graças à sua ajuda, ter podido imigrar para o Brasil no último minuto]: Max Horkheimer, Friedrich Pollock e o exílio de Hanna Levy no Brasil”, que irá tratar desse até agora pouco conhecido processo de exílio através da análise do conjunto de cartas trocadas entre Levy, Horkheimer e Pollock. O artigo será publicado em 2016, pela edition text+kritik, de Munique, como parte da obra *Hanna Levy-Deinhard*, organizada por Irene Below e Burcu Dogramaci.
- ²⁸ No SPHAN Hanna Levy irá ministrar aos técnicos da instituição um curso de história da arte em que se pode constatar a rejeição ao método de Wölfflin e o destaque a questões contextuais. Cf. NAKAMUTA, 2010. Um exemplo de conferência no Brasil, em que aborda, entre outros, Giotto, um dos temas de seu futuro livro, é sua série de palestras intitulada *Quatro Mestres da Pintura do Renascimento: Giotto, Jan van Eyck, Conrado Witz e Jean Fouquet*, proferidas na ABI, a convite do Instituto Brasileiro de História da Arte, nos dias 1945, 12, 19 e 26 de julho e 2 de agosto de 1945. Cf. CONFERÊNCIAS, 1945, p. 15.
- ²⁹ No original se lê: “I first became convinced of the need for a comprehensive study of the art of the Renaissance while working on my doctor’s thesis (between 1934 – 1936). About the same time I conceived the idea of a possibly typology of artists and its indispensable premise: a valid sociology of art. My contribution to the Deuxième Congrès International d’Esthétique et de Science de l’Art [...] dealt with these problems. Though my approach to the solution of these problems which I oversimplified at that time is today somewhat different, the basic problems I am concerned with continue to be essentially the same”.
- ³⁰ O livro foi primeiro publicado em alemão, em 1967, pela editora Hermann Luchterhand Verlag GmbH, com o título *Bedeutung und Ausdruck: Zur Soziologie der Malerei*. A própria autora o traduziu para o inglês para a edição americana, de 1970. No Brasil a obra permanece inédita.

Referências

- ARON, Raymond. Review of Henri Wölfflin. Sa théorie, ses prédécesseurs. *Studies in Philosophy and Social Science*, v. VIII, 1939. New York: Institute of Social Research, 1939-1940. p. 293-294.
- BAUMGARTEN, Jens. A historiadora da arte Hanna Levy: o barroco, o exílio e uma história da arte mundial. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 174, p. 47-61, jul.-set. 2008.
- BAUMGARTEN, Jens; TAVARES, André. Le baroque colonisateur: principales orientations théoriques dans la production historiographique. *Perspective: La revue de l'INHA*. Le Brésil, n. 2013-2, p. 288-307, Décembre 2013.
- BELOW, Irene. „Jene widersinnige Leichtigkeit der Innovation“ *Hanna Deinhard's Wissenschaftskritik, Kunstsoziologie und Kunstvermittlung*. Vortrag auf der Tagung „Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen im Exil“, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, 27. – 29. 10. 2000 (X. Tagung der Reihe Frauen im Exil).
- CONFERÊNCIAS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, terça-feira, 10 de julho de 1945, p. 15.
- CROCE, Benedetto. Nota: Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative. In : _____. *Nuovi Saggi di Estetica* [1920]. 4. ed. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1958. p. 251-257.
- DEINHARD, Hanna. *Meaning and Expression: Toward a Sociology of Art*. Boston: Beacon Press, 1970.
- DEINHARD, Hanna. *Typology of Art in Urban Civilization*. New York, typescript, 1949. 5p.
- EBERLEIN, Johann Konrad. “Wölfflin ist absolut nichtssagend”. Max Raphael und die Kunstgeschichte. In: HEINRICHS, Hans-Jürgen (Hrsg.). *“Wir lassen uns die Welt nicht zerbrechen”*. Max Raphael Werk in der Diskussion. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 173-191.
- HEINRICHS, Hans-Jürgen. Einleitung. In: _____. *Max Raphael: Lebens – Erinnerungen. Briefe. Tagesbücher. Skizzen. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 7-43.
- KAPSNER, Claudia. Hanna Deinhard. 2011. Einblicke – Ausblicke, Jüdische Kunsthistoriker in München (2010/11). Ludwig-Maximilians-Universität München. Disponível em: http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/ausstellungsprojekte/einblicke_ausblicke/biografien/deinhard/index.html. Acesso em: 20 jul. 2012.
- KITZINGER, Ernst. *Style and its Meaning in Early Medieval Art*. Interviewer: Richard Candida Smith. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997. (Art History Oral Documentation Project)
- LALO, Charles. Hanna Lévy. Henri Wölfflin. Sa Théorie. Ses prédécesseurs. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 127, n.1/2, p.73-74, Janv.-Févr. 1939.
- LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 259-284, 1941.

LEVY, Hanna. Curso de História da Arte para os técnicos do SPHAN. In: NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). *Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010. p. 49-270. (Série Pesquisa e Documentação do IPHAN, 5)

LEVY, Hanna. *Henri Wölfflin. Sa théorie. Sés prédécesseurs*. Rottweil: Rothschild, 1936.

LEVY, Hanna. *Henri Wölfflin. Sa théorie. Sés prédécesseurs*. Thèse pour le doctorat soutenue devant la Faculté des Lettres. Paris, 1936. *Annales de l'Université de Paris*. 12ème Année, n. 3, p. 282-286, Mai-Juin 1937a.

LEVY, Hanna. Kapitalismus und kunstgeschichtliche Betrachtungsweise. *Das blaue Heft*, Bd. 12, n. 22, p. 699, 15.06.1933.

LEVY, Hanna. Sur la nécessité d'une sociologie de l'art. *Actes du Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'art*. Paris, p. 342-345, 1937b.

LURZ, Meinhold. *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunsttheorie*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1981.

MICHALSKI, Ernst. *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1996.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). *Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Cepedoc, 2010. (Série Pesquisa e Documentação do IPHAN, 5)

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. *Hanna Levy no SPHAN*. 2009. *Nos Arquivos do IPHAN*. Revista eletrônica de Pesquisa e Documentação. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1541>. Acesso em: 20 abr. 2013.

PEVSNER, Nikolaus. Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte by Ernst Michalski. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 2, H. 1, p. 40-44, 1933.

PEVSNER, Nikolaus. Reflections on Not Teaching Art History. In: _____. *The Complete Broadcast Talks. Architecture and Art on Radio and Television 1945-1977*. Edited by Stephen Games. Surrey, UK: Ashgate Publishing, 2014, p. 198-203.

PRANGE, Regina. Sinnoffenheit und Sinnverneinung als Metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur. In: KRIEGER, Verena; MADER, Rachel (hg.). *Ambiguität in der Kunst*. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas. Köln: Böhlau Verlag, 2010, p. 125-167.

RAPHAEL, Max. Erinnerungen um Picasso. In: _____. *Aufbruch in die Gegenwart. Begegnungen mit der Kunst und den Künstlern des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Surkamp, 1989. p. 18-19.

RAPHAEL, Max. La Théorie Marxiste de l'Art. In: _____. *Proudhon, Marx, Picasso*. Trois études sur la sociologie de l'art. Paris: Éditions Excelsior, 1933. p. 123-185.

VENTURI, Lionello. *Gli Schemi del Woelfflin*. In: _____. *Pretesti di critica*. 2. ed. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1929, p. 25-35.

-
- VENTURI, Lionello. *History of Art Criticism*. New York: E. P. Dutton & Company, Inc., 1936.
- WARNKE, Martin. On Heinrich Wölfflin. *Representations*, n. 27, p. 172-187, Summer, 1989.
- WENDLAND, Ulrike. Michalski, Ernst. In: _____. *Biografisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, Bd 1. München: K. G. Saur Verlag GmbH & Co., 1999. p. 438.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Daniela Pinheiro Machado Kern

Professora Adjunta do PPGAV e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. É líder do grupo de pesquisa CNPq *Arte e Historiografia*, editora da *Revista-Valise* e autora de *Tradição em paralaxe: a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as “velhas tecnologias”* (EdJuc, 2012). Traduziu para o português, entre outras obras, *O sentido de ordem* (Bookman, 2012), de E. H. Gombrich.