

## PROLEGÔMENOS PARA UMA PSICOLOGIA DA ARQUITETURA: “PRINCÍPIOS DO JULGAMENTO HISTÓRICO”<sup>1</sup>

HEINRICH WÖLFFLIN

### Nota do tradutor

Murilo Gonçalves<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Goiás  
[murilogoncalves.hist@gmail.com](mailto:murilogoncalves.hist@gmail.com)

Apresentar um fragmento da complexa e relevante obra de Heinrich Wölfflin requer o mínimo de diligência. Trata-se aqui de um capítulo (“Princípios do julgamento histórico”, o último, número oito) de sua dissertação de doutorado, defendida em 1886, na Faculdade de Filosofia da Universidade de Munique; trata-se também da representação de um conjunto de esforços e tradições de pensamento. O argumento que envolve seu trabalho procura responder a determinadas questões que surgem logo de início: “como é possível que formas arquitetônicas possam ser expressão de um estado de espírito ou de uma disposição?”; e, subsequentemente: “sob quais princípios julga o historiador?”. *Prolegomena* é considerado como um esforço na direção da concepção do espaço arquitetônico a partir de uma determinada teoria estética. Essa teoria está baseada em uma sensibilidade visual associada a uma experiência afetiva<sup>3</sup> com o espaço. Desse modo, a primeira perde sua independência. O corpo, visto aqui enquanto “experiência afetiva [...] movendo-se no espaço”, passa a exercer um papel fundamental e indispensável dentro da teoria da arquitetura. A consequência imediata relaciona-se à consideração de emoções e reações corporais. Trata-se aqui, finalmente, de como uma certa concepção estética configura um determinado estatuto da compreensão de objetos; de como o historiador da arte pode, uma vez capaz de compreender, escrever uma história da arte.

---

<sup>1</sup>Título original da obra: “*Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*”; do capítulo: “*Prinzipien der historischen Beurteilung*” (1886), o original pode ser acessado aqui: [https://archive.org/details/gri\\_33125008677862](https://archive.org/details/gri_33125008677862).

<sup>2</sup>Mestrando em História (Bolsista CNPq). Tradução, introdução e notas.

<sup>3</sup>No sentido kantiano do termo *afecção*, a saber, no qual “as representações com respeito às quais a mente é conduzida passivamente, ou seja, pelas quais o sujeito é *afetado* (que pode afetar a si mesmo ou ser afetado por um objeto)” e que “pertencem à faculdade do conhecimento sensível” (KANT, 1991, pág. 33-4).

Considerando isso, pode-se dizer que o debate no qual se insere Wölfflin apresenta-se como tal ao menos desde Kant. O caráter apriorístico atribuído por Kant à categoria do espaço (bem como a do tempo) especificou-a como propriedade do sujeito e não das coisas (de modo que o espaço poderia ser atribuído a elas apenas na medida em que fossem “objetos da sensibilidade”). Kant, de certo modo, traz a problemática do espaço para um âmbito psicológico e fisiológico. A psicologia fisiológica passou a desenvolver teorias que associavam a percepção espacial com os movimentos dos olhos e do corpo e suas respectivas respostas musculares. A despeito de tal consideração do corpo como um todo, no início do século XIX, a prioridade relativa à capacidade de percepção voltou-se ao sentido da visão e, por conseguinte, ao órgão do olho. A consideração de tal paradigma na psicologia fisiológica colocou o problema da explicação da possibilidade da percepção espacial, uma controvérsia dividida entre nativismo e empirismo. De um lado, uma suposta autonomia inata dos sentidos (a estrutura dos órgãos sensoriais) no processo de percepção sensorial, representada, dentre outros, por Johannes Müller; do outro lado, a predominância da experiência para a constituição de tais sentidos, encabeçada por Hermann von Helmholtz, Hermann Lotze e Wilhelm Wundt, reformuladores da estética da empatia<sup>4</sup> (*Einfühlungsästhetik*). Para os últimos, a percepção constituiria um processo advindo da combinação das sensações engendradas por objetos externos e dos órgãos sensoriais, apenas na medida em que tais órgãos “aprendem”, por meio da experiência, a conceber tal percepção enquanto tal, isto é, a interpretá-la. Wundt, entretanto, acabou por estabelecer uma via intermediária, ao assumir a inervação motora como independente de estímulos exteriores, portanto, como fundamento da percepção. Na base de tal inervação seria encontrado um movimento que, associado ao tato e à visão, já no âmbito da experiência, seria responsável por medir o espaço visual, constituindo a representação espacial (*Raumvorstellung*). O corpo, portanto, produz e percebe movimento. Essa concepção de representação visual encontra-se na base da estética da empatia desse período (WAGNER, 2008, pág. 49-56).

---

<sup>4</sup>O conceito de empatia (*Einfühlung*) surgiu na tradição germânica com os textos de Johann Gottfried von Herder (*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*) e Novalis (*Die Lehrlinge zu Sais*).

Robert Vischer (*Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Ästhetik* - 1872) iniciou um processo que sugeriu a associação da estética da empatia<sup>5</sup> com a psicologia fisiológica e a teoria dos símbolos. Sua concepção de símbolo ligava-se ao processo de “avivar” um objeto, a saber, conferir-lhe afecção por meio de uma espécie de expansão simbólica do espírito no mundo material, isto é, de uma experiência estética no espaço. Vischer caracterizou a mediação entre sujeito e objeto como uma “atividade de simbolização” (*symbolisierende Tätigkeit*), projeção da alma (*Seele*) sobre a forma, constituindo assim uma teoria estética dos símbolos. A base de tal teoria foi auferida da reflexão de seu pai, Friedrich Theodor Vischer (*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* - 1846/57). Com R. Vischer, a teoria da empatia incorporou o conceito estético de símbolo. Ambos, empatia e simbolismo, partiriam de um processo de significação originado pelo corpo, a saber, corolário da interação de estados emocionais e sensações corporais direcionados a um objeto, de modo que a estrutura do corpo influenciaria determinadamente na percepção do objeto. A percepção espacial, portanto, passa a ter centralidade na teoria da empatia. Até Vischer, entretanto, ainda persiste a prevalência dos olhos sobre o resto do corpo (IONESCU, 2016; WAGNER, 2008, pág. 56-60).

O pleno desenvolvimento de tal relação foi realizado por Lipps, cuja teoria concentra-se em uma redefinição, em termos estéticos e psicológicos, do conceito de empatia (*Einfühlung*), presente em seu *Ästhetischen Faktoren der Raumschauung* (1891), reelaborada nos dois tomos de sua *Ästhetik* (1903, 1906). Empatia, para Lipps, não significava apenas a projeção do sujeito sobre um determinado objeto, mas sim uma imersão no objeto, a qual acarretaria um processo de participação emocional, uma espécie de extensão espacial do sujeito no objeto em um âmbito simbólico<sup>6</sup>. A experiência estética, desse modo, por meio do papel fundamental da empatia, passa a conservar uma dualidade que associa a experiência interior aos objetos exteriores. Para além de atestar o fato de que a forma espacial não é dada enquanto tal, Lipps desenvolveu uma mecânica estética (*ästhetische Mechanik*) mediante a adaptação da

---

<sup>5</sup>Sua concepção de empatia levou em consideração o tema da simpatia nas reflexões de Jean-Jacques Rousseau, Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche (KOSS, 2008, pág 109).

<sup>6</sup>Conceito que viria a ser criticado e rechaçado por Max Scheler ao descredenciar a “fusão emotiva” enquanto base da compreensão. A sua crítica voltava-se especificamente ao conteúdo atribuído por Lipps ao conceito de *Einfühlung*. A tradição fenomenológica de Edmund Husserl e, especialmente, Edith Stein, fez uso do mesmo conceito, mas enquanto “toda e qualquer teoria relativa ao conhecimento do outro” (*Fremdverstehen*) (SCHLOSSBERGER, 2005, pág. 60).

mecânica clássica à sua concepção de empatia, atribuindo centralidade ao conceito de força (*Kraft*). Por meio de tal aproximação, a noção de empatia ficaria clara: a percepção estética de um objeto por um sujeito só seria possível pelo fato de que sobre ambos agem forças mecânicas que permitiriam ao sujeito (cujo corpo sofre a ação de forças) perceber a variação na forma do objeto (moldada por forças semelhantes). Em crítica a Lipps, Volkelt (*Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik* - 1876) concebia a empatia, de um modo geral, menos como uma função ativa que como uma função genérica própria de qualquer intencionalidade. Querelas à parte, ambos contribuíram para a conciliação de teorias filosóficas, psicológicas e físicas, bem como reiteraram, no âmago da experiência estética, a relevância do espaço (sendo a própria arquitetura considerada por Lipps uma arte espacial, uma *Raumkunst*), ao reinterpretarem a afecção em termos empáticos, implicando nisso o movimento em direção ao objeto, um movimento marcado pela tentativa de conciliação das formas percebidas e da estrutura corporal em sua proporção, simetria, ritmo e harmonia. A beleza de tais formas e o prazer advindo de sua percepção dependeriam invariavelmente do resultado dessa tentativa de conciliação (IONESCU, 2016; WAGNER, 2008).

Em linhas gerais, esse é o contexto no qual Wölfflin encontra-se de certo modo imiscuído. O argumento de seus *Prolegomena* é basicamente o de uma necessária relação entre os aspectos materiais e simbólicos da estrutura arquitetônica percebida empaticamente: de um lado, as proporções matemáticas, de outro, a disposição (*Stimmung*) do observador. Wölfflin interessou-se pela mecânica estética, na medida em que esta, associada a uma compreensão psicológica e fisiológica do homem, forneceria as bases de uma teoria da arquitetura ao definir uma gramática das formas. Nos *Prolegomena*, a estrutura do corpo humano é considerada a base fundamental<sup>7</sup> da qual Wölfflin, inspirado na analogia entre espaço e corpo, procurou inferir supostas leis relativas à regularidade dos movimentos, à simetria e proporção das formas e à harmonia do todo. Com essa analogia, a arquitetura passa a ser vista, portanto, como uma *experiência vivida* no espaço, um modo específico de organizar o espaço, que passa

---

<sup>7</sup>Verifica-se aqui, no âmbito dos *Prolegomena*, uma crítica de Wölfflin à tradição que conferiu prioridade à experiência visual em detrimento do restante do corpo; uma crítica endereçada especialmente a Wundt (WAGNER, 2008, pág. 71). Nesse momento, para Wölfflin, “körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, dass wir selbst einen Körper besitzen” (WÖLFFLIN, 1886, pág. 4). Entretanto, tal crítica foi ulteriormente abrandada ao tratar das formas arquitetônicas, em *Renaissance und Barock*, concebendo a arte como “regime visual” (SCHWARTZ, 2008, pág. 146).

a ser *espaço vivido*<sup>8</sup>. O ato criativo que origina a arquitetura tem em seu âmago o movimento corporal. A projeção do sujeito sobre um objeto percebido é, para Wölfflin, menos fruto da imaginação que da empatia<sup>9</sup> sugerida na experiência corporal. O processo mental deve ser convertido em uma manifestação física, o processo empático implica um oscilar<sup>10</sup> (*hin und her wechseln*) entre corpo e mente. A articulação sustentada é, portanto, entre formas percebidas e a estrutura do corpo (na medida em que o corpo percebe a afecção na qual está envolvido), cuja mediação ocorre por meio daquilo que Wölfflin caracteriza como um sentimento vital (*Lebensgefühl*) voltado à criação. As estruturas arquitetônicas encontrariam-se, segundo Wölfflin, subordinadas à dinâmica do corpo humano. A disposição (*Stimmung*) significa aqui a afecção experienciada pelo corpo em termos de simetria, proporção e verticalidade, as bases da organização corporal (por meio da qual o espaço é experienciado) (SCHWARTZ, 2008; IONESCU, 2016).

As formas arquitetônicas, enquanto formas espaciais experienciadas, são, com efeito, o resultado de uma força<sup>11</sup> ativa sobre a matéria, uma força formal (*Formkraft*). A fruição estética, bem como os aspectos relativos à complexificação e evolução das formas artísticas estão intrinsecamente ligados à ação dessas forças em suas diversas atualizações. Wölfflin coloca no centro de suas análises a questão da afecção e do movimento, estabelecendo uma intrínseca ligação com a forma. O movimento traz por conseguinte o espaço, o “processo em que a experiência afectiva do corpo dita formas arquitetônicas”. Desse modo, de uma suposta neutralidade, o espaço passa para uma intencionalidade corporalmente orientada, movida por uma determinada força,

---

<sup>8</sup>De modo que a arquitetura passa a ser “a arte que supera o peso ou gravidade e a resistência da matéria”, fruto de uma força vital que retira o espaço de um estado pré-perceptivo de ausência de forma (*Formlosigkeit*) (RAJCHMAN, 1998, pág. 78).

<sup>9</sup>A despeito de ser considerado um dos continuadores e desenvolvedores do discurso relativo à teoria da empatia (KOSS, 2008, pág 109), Wölfflin não faz uso do conceito de *Einführung*. Não obstante, considera a questão em termos de *Mitleidenschaft* (WÖLFFLIN, 1886, pág. 18).

<sup>10</sup>Tal oscilação contribui para esclarecer a especificidade do uso da noção de posição (*Haltung*) nessa obra de Wölfflin, a saber, como “ponto crucial (*Angelpunkt*), em torno do qual movimentam-se corpo e espírito em uma aprazível, mesmo que, em última análise, falsa, simetria (SCHWARTZ, 2008, pág. 146).

<sup>11</sup>Wölfflin passa a considerar essa ação sobre a matéria enquanto uma força a partir de Goethe, e não de Lipps. Para o último, a força confere forma à matéria de dois modos: mecânico, a partir da *Kraft* e enquanto processo de formação, a partir do *Trieb*. De qualquer modo, para Goethe, assim como ulteriormente para Wölfflin, não existe entre forma e matéria uma oposição, mas sim uma complementação, bem como entre força e espírito (agente). Dessa forma, a expressão (*Ausdruck*) arquitetônica, por exemplo, seria a matéria sob uma determinada forma na perspectiva do espírito, isto é, um sentimento vital (IONESCU, 2016, pág. 4-5).

engendrando uma determinada forma. É esse o espaço suscetível de uma hermenêutica pelo historiador. A condição para julgar uma forma espacial é a própria existência do corpo, pois estão ambos sujeitos às forças (físicas e espirituais) e, sob sua ação, constituem suas formas. Wölfflin propõe, portanto, uma reformulação da relação (tradicionalmente de oposição) entre forma e matéria, pensada por ele em termos de expressão e impressão, respectivamente. Consciente dos pressupostos filosóficos, psicológicos, fisiológicos, e pronto para desenvolver a supracitada “gramática das formas”, o historiador, para Wölfflin, tornar-se-ia apto a escrever uma história da arte.

Percebe-se que Wölfflin transitou não apenas por diferentes disciplinas, como também diferentes tradições de pensamento. Em certo sentido, liga-se à tradição idealista, ao atribuir ao sujeito cognoscente (espiritualmente e corporalmente) o papel central no processo de conhecimento. Em outro sentido, não pôde ser alheio à contemporaneidade e radicalidade do historicismo do fim do século XIX e início do XX e, por conseguinte, à consciência da “variedade de formas sob as quais a arte se manifesta” e do caráter histórico do “estilo dos indivíduos, das épocas e dos povos”<sup>12</sup> (WÖLFFLIN, 2000, pág. 14). Não obstante, justamente por querer evitar as aporias de tal radicalidade e almejar conferir à história da arte um estatuto científico, considerou o formalismo, na medida em que enxergava a necessidade de um sistema de formas ou de classificação. A especificidade da combinação dessas três tradições (SCHWARTZ, 2008, pág. 144-5) confere à obra de Wölfflin mais um aspecto de relevância. Nas palavras de Paul Veyne, “de um lado, os dez conceitos fundamentais da História da Arte possibilitavam conceituar a obra através do tempo; de outro, constatava-se que a visualidade tinha sua evolução autônoma e temporalidade própria”<sup>13</sup> (VEYNE, 1983, pág. 29).

---

<sup>12</sup>O estilo, afirma Wölfflin, é “*expressão (Ausdruck)* de seu tempo, ele muda quando os sentimentos (*Empfindungen*) das pessoas alteram-se. A Renascença teve de perecer, pois não representava mais o pulsar do tempo (*Pulsschlag der Zeit*), não expressava mais o que o tempo movia (*bewegte*), o que de mais essencial era sentido (WÖLFFLIN, 1908, pág. 52).

<sup>13</sup>Do mesmo modo: “de um lado, no plano do conceito, Wölfflin elabora suas constantes fundamentais da História da Arte. [...] De outro, no plano do real, Wölfflin mostra que a evolução da visão pictórica é autônoma, ou, se preferirem, que é um subistema dotado de temporalidade própria, de sua inércia, que não é a dos artistas, de modo que estes submetem-se às convenções, ao ‘discurso’ pictórico de sua época. Todo quadro possui dois autores, o artista e seu século (VEYNE, 1983, pág. 28). Alguns anos antes, já dizia: “Wölfflin revela, para além das personalidades tão variadas dos artistas do século XVI, a passagem duma estrutura clássica a uma estrutura barroca e à ‘forma aberta’; porque nem tudo é possível em todos os momentos da história: um artista exprime-se através das possibilidades visuais do seu tempo, que são uma espécie de gramática artística, e essa gramática tem a sua própria história, o seu ritmo lento, que determina a natureza dos estilos e o cunho dos artistas. [...] A influência da gramática visual, do ‘alicerce’

O fragmento que segue, de certo modo, ilustra todos os temas aqui superficialmente introduzidos.

\*\*\*

### **Prefácio:**

A questão advinda do objeto das presentes considerações sempre me pareceu extremamente curiosa: como é possível que formas arquitetônicas possam ser expressão de um estado de espírito ou de uma disposição?

Em relação a tal fato não há dúvida. Não apenas o confirma o julgamento do leigo como mais determinante o fato de que toda construção imprime uma determinada impressão, seja de seriedade, obscuridade, até de alegria e amabilidade - uma grande escala de humores, como também o historiador de arte assim caracteriza a arquitetura das épocas e povos sem hesitação. A capacidade de expressão é, portanto, admitida. Mas como? Sob quais princípios julga o historiador?

Surpreende-me que a literatura científica praticamente não tenha dado uma resposta a tais perguntas. O problema análogo foi encarado na música com demasiado cuidado e devotado amor, enquanto que a arquitetura nunca apreciou pela psicologia, tampouco pela teoria da arte, um semelhante cuidado. Eu não faço menção a isso para reivindicar agora o papel de preencher essa lacuna, mas sim para retirar disso um pedido de desculpas de minha parte.

Não pode ser esperado, de meu texto, mais que um *esboço*. O que eu concedo aqui devem ser meramente prolegômenos para uma psicologia da arquitetura, a qual ainda tem de ser, antes de tudo, caracterizada. Para tal tratamento do tema, apenas sugestivo, sou, portanto, compelido a reivindicar esse título a meu favor.

---

que suporta a figuração no século XVI e que Wölflin analisa com brio, passa por meditações psico-sociais que relevam do estudo histórico e que o historiador da arte não pode ignorar" (VEYNE, 2008, pág. 108).



\*\*\*

### Princípios do julgamento histórico:

Até agora, nós temos reconhecido o homem, segundo suas relações gerais, como fundamental para a arquitetura; esse princípio pode ser ampliado ainda mais: um estilo arquitetônico representa a *posição e o movimento do homem (Haltung und Bewegung der Menschen)* em seu tempo. Em relação ao vestiário, vem primeiro à expressão a forma como se quer agir e movimentar; e não é difícil mostrar que a arquitetura coincide com o estilo da época (*Zeitkostüm*). Eu gostaria de apontar esse princípio da característica histórica de forma tanto mais enérgica quanto menos capaz eu sou de julgar aqui detalhadamente os pensamentos.

O estilo gótico serve como exemplo:

Lübke<sup>14</sup> reconhece em tal estilo a expressão do espiritualismo. Semper<sup>15</sup> chama-o de escolástica lapidar. De acordo com quais princípios ocorreu o julgamento? A *Tertium Comparationis*<sup>16</sup> não é precisamente clara sobre se cada descrição possa vir a encontrar algo correto. Nós ganhamos um ponto fixo somente por meio da redução dessas coisas psíquicas (*psychischen Dinge*) à forma humana.

O impulso (*Drang*) para a precisão, a agudeza e a vontade de consciência (*Willensbewussten*) é o fato espiritual que está presente. A escolástica mostra bem claramente essa aversão contra tudo que seja impreciso, os conceitos são elaborados à mais alta precisão.

Corporalmente, essa busca representa-se como o movimento mais exato, o adelgaçar de todas as formas, nenhum “deixar-ir” (*Gehenlassen*), nada poroso e, em todo lugar, a expressão mais precisa de uma vontade.

O gótico só pode ser atribuído como expressão da escolástica e do espiritualismo se se observa esse meio termo (*Mittelglied*) onde um aspecto psíquico realiza-se diretamente em forma corporal. A peculiar [pág. 46]<sup>17</sup> sutileza do século escolástico e o

---

<sup>14</sup>Georg Lübke (1859 - 1924), arquiteto alemão. (N. do T.).

<sup>15</sup>Gottfried Semper (1803 - 1879) arquiteto e crítico de arte alemão. (N. do T.).

<sup>16</sup>A *Tertium Comparationis* refere-se ao aspecto encontrado em comum quando da comparação de dois objetos. (N. do T.).

<sup>17</sup>A paginação entre colchetes representa a página da obra original retroativamente. (N. do T.).



espiritualismo, que não tolera material que não seja retirado da vontade, só podem ter se tornado significativos para a formação arquitetônica mediante sua expressão corporal.

Encontramos aqui as formas góticas dadas em princípio: a parte superior do nariz torna-se mais fina, a testa assume forma perpendicular, rugas rígidas, o corpo inteiro sofre um enrijecimento, ajunta-se, toda a amplitude sutil desvanece. É sabido que muita gente (leia-se: docentes) usa, para tornar seu pensamento agudo, um lápis com ponta afiada, o qual giram entre os dedos e fortalecem assim seu pensamento sob essa sensação de toque (*Tastgefühl*). Um lápis redondo não poderia fornecer tal referência. O que quer o redondo? Não se sabe. Da mesma forma, o arco redondo românico não permite reconhecer uma vontade específica. Ele provavelmente é elevado, mas somente no arco ogival esse esforço (*Streben*) encontra uma expressão clara.

O pé humano tem uma direção que aponta para frente, mas isso é evidenciado na linha obtusa na qual ele termina? Não. Era desagradável para o gótico não encontrar nele a expressão exata de uma vontade e assim o sapato passou a ser finalizado gradativamente em pontas agudas (o sapato de bico (*Schnabelschuhe*) surgiu no século XII., cf. Weiss, *Kostümkunde*<sup>18</sup> IV. 8).

A largura da sola do pé é um resultado do peso do corpo. Mas o corpo não tem direito algum, ele é apenas matéria (*Stoff*) e a tola matéria não pode ser dada, a vontade tem de poder permear cada parte.

Por isso a arquitetura decompõe o muro em linhas verticais e a sola do pé humano recebe um sapato com três saltos altos, por meio disso o sentimento de sua larga aparência é eliminado.

Eu não quero investigar como nos chapéus pontiagudos é demonstrado o princípio do gablete, como os movimentos são todos tão rígidos, delicados ou também tão agudos e precisos, como, por fim (do qual já lembrei) [pág. 47], o próprio corpo parece esticado e esbelto<sup>19</sup>. Eu estou satisfeito se o que pretendo dizer ficou inteligível.

Perambula-se com estonteamento pela história e observa-se como a arquitetura em todos os lugares reproduz o ideal do homem em forma e em movimento corporais,

---

<sup>18</sup>Referência à obra de Hermann Weiß (1822-1897): *Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (1860-1872). (N. do T.).

<sup>19</sup>Certamente, não pode ser esquecido que pinturas e, ainda mais, esculturas não são uma fonte histórica confiável para esse propósito. (N. do A.).

até mesmo como grandes pintores criaram uma arquitetura correspondente para seus povos. Ou, por exemplo, como se nos desenhos de um Rubens não pulsasse a mesma vida que flui através de seu corpo!

Hei de concluir. Não foi minha intenção conceder uma psicologia completa da arquitetura. Desejaria, de forma pura e geral, que tal pensamento fosse manifestado: uma compreensão orgânica da história das formas será somente possível se for sabido com quais fibras a imaginação formal (*Formphantasie*) conecta-se à natureza humana.

O historiador que tem um estilo a julgar não possui um *Organon* para a caracterização; em vez disso, apenas se apoia em uma suspeita instintiva.

O ideal de “trabalhar de forma exata” também é imaginado (*vorschweben*) para as disciplinas históricas. A história da arte procura com isso sobretudo evitar o pernicioso contato com a estética e em muitos pontos se esforça somente para dizer o que tomou lugar sucessivamente e nenhuma outra palavra. Quanto menos inclinado estou a negligenciar o lado positivo dessa tendência, mais preciso acreditar que os níveis mais altos da ciência são, com isso, inatingíveis. Uma história que quer somente constatar o que passou sucessivamente não pode existir. Ela estaria particularmente errada se acreditasse que se tornaria “exata” por meio disso. Só podemos trabalhar de forma exata onde é possível capturar o fluxo dos fenômenos em formas fixas. Tais formas fixas são fornecidas, por exemplo, pela mecânica à física [pág. 48]. Esse fundamento é ainda ausente nas ciências do espírito; ele só pode ser procurado na psicologia. Ela também permitiria que a história da arte atribuísse o individual ao geral, a leis. A psicologia encontra-se, na verdade, distante do estado de completude no qual ela poderia oferecer a caracterização histórica enquanto um *Organon*. Mas não considero essa meta inalcançável.

Poderia ser feita objeção à ideia de uma tal psicologia da arte que depreende (*zurückschließen*) da impressão que recebemos o sentimento do povo (*Volksgefühl*) que engendra essas formas e proporções, a saber: que inferências desse tipo são injustificáveis, que as linhas e relações nem sempre significam o mesmo e que o sentido humano da forma (*menschliche Formgefühl*) muda.

Não há de se refutar tal objeção enquanto não existir uma base psicológica; entretanto, assim que seja demonstrada a organização do corpo humano enquanto denominador permanente sob toda mudança, estaremos protegidos de tal ameaça, na

medida em que a uniformidade (*Gleichförmigkeit*) dessa organização legitima também a uniformidade do sentido da forma.

É largamente conhecido (de modo que se dispensa ainda mais explicações) que as formas de estilo não são produzidas pelos indivíduos mediante sua vontade, mas sim que se desenvolvem do sentimento do povo; bem como que o indivíduo só pode ser criativamente ativo de forma exitosa se ele estiver imiscuído no geral, se representar completamente o caráter do povo e do tempo (*Volks- und Zeitcharakter*). Entretanto, o sentido das formas mantém sua qualidade invariável, de modo que não se pode negligenciar as oscilações de sua intensidade. Poucas épocas conseguiram compreender puramente cada forma, isto é, testemunhá-las. Isso se deu somente nos períodos que criaram seu próprio estilo.

Mas, visto que as grandes formas da arquitetura (*Baukunst*) não podem sucumbir a toda mudança sutil da alma do povo (*Volksgemüts*), surge então um estranhamento gradual. O estilo torna-se [pág. 49] um esquema inanimado, afirma-se apenas por meio da tradição. As formas individuais passam a ser utilizadas de forma incompreensível, empregadas de modo errôneo e totalmente mortificadas.

O pulsar do tempo deve ser perscrutado em outros lugares: nas pequenas artes decorativas, nas linhas da decoração, nos caracteres<sup>20</sup> (*Schriftzeichen*) e assim sucessivamente.

*Aqui, o sentido das formas é satisfeito do modo mais puro e aqui o lugar de nascimento de um novo estilo deve ser procurado.*

Esse fato é de grande importância pela luta contra o prejuízo materialista que acredita ter de esclarecer a história das formas arquitetônicas a partir da mera coerção do material, do clima, do propósito. Muito longe de negligenciar o significado desses fatores, devo, porém, persistir no fato de que a verdadeira imaginação da forma de um povo não é, por meio disso, conduzida por outros agentes. O que um povo tem a dizer é expresso em todo caso e se nós observarmos sua linguagem de formas onde ela fala naturalmente e reencontrarmos depois na grande arte, na arquitetura, as mesmas formas, as mesmas linhas, as mesmas proporções, então pode-se demandar de qualquer observação mecânica que silencie.

---

<sup>20</sup>Desde que temos as letras moldadas por nossa caligrafia (*Druckschrift*), certamente qualquer mobilidade sutil desaparece. Hoje em dia se está acostumado (na escrita comum) a colocar à frente de letras maiúsculas barrocas minúscula góticas (Cf.: Bechstein, *Die deutsche Druckschrift*, 1885). (N. do A.).

E, com isso, retira-se da cena o mais perigoso dos inimigos de uma psicologia da arte **[pág. 50]**.

**Referências bibliográficas:**

- IONESCU, V. *Architectural Symbolism: Body and Space in Heinrich Wölflin and Wilhelm Worringer*. *Architectural Histories*, 4(1): 10, 2016, pp. 1–9.
- KANT, IMMANUEL. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- KOSS, Juliet. *Über die Grenzen der Einfühlung*. In: CURTIS, Robin; KOCH, Gertrud. *Einfühlung: Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- RAJCHMAN, John. *Constructions: Writing Architecture*. Cambridge/London: MIT Press, 1998.
- SCHWARTZ, Frederic J. *Die Angemessenheit der Einfühlung. Probleme eines kunsthistorischen Konzepts*. In: CURTIS, Robin; KOCH, Gertrud. *Einfühlung: Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- SCHLOSSBERGER, Matthias. *Die Erfahrung des Anderen: Gefühle im menschlichen Miteinander*. Berlin: Akademie Verlag, 2005.
- VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- WAGNER, Kirsten. *Die Beseelung der Architektur. Empathie und architektonischer Raum*. In: CURTIS, Robin; KOCH, Gertrud. *Einfühlung: Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. München: Universitätsdruckerei und Verlag Dr. C. Wolf & Sohn, 1886.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München: F. Bruckmann A. Verlag, 1908.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.