

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
ÁREA DE ALEMÃO

DANIELLE RODRIGUES AMARO

**Uma proposta de tradução da obra**  
***Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik***  
**de Alois Rieg[**

Versão corrigida

São Paulo  
2021

DANIELLE RODRIGUES AMARO

**Uma proposta de tradução da obra**

***Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik***  
**de Alois Riegl**

Trabalho de Graduação Individual (TGI) apresentado ao Departamento de Letras Modernas na área de Alemão da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Tradução

Orientadora: Profa. Dra. Magdalena Nowinska

São Paulo

2021

DANIELLE RODRIGUES AMARO

**Uma proposta de tradução da obra**  
***Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik***  
**de Alois Riegl**

Trabalho de Graduação Individual (TGI) apresentado ao Departamento de Letras Modernas na área de Alemão da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Área de concentração: Tradução

Aprovada em:

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Magdalena Nowinska

DLM – FFLCH USP

Orientadora

---

Profa. Dra. Adriana Zavaglia

DLM – FFLCH USP

---

Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

DLM – FFLCH USP

“Sua língua nativa [da história da arte] é o alemão”

Erwin Panofsky, historiador de arte alemão, cita “um estudioso americano” em suas “impressões de um europeu transladado” para os Estados Unidos na década de 1930.<sup>1</sup>

“Colocar em contato línguas e culturas diferentes  
é o que a tradução faz.”

Lenita Maria Rimoli Esteves sobre os processos de tradução.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> PANOFSKY, 2017, p.413.

<sup>2</sup> ESTEVES, 2014, p.100.

## RESUMO

O presente trabalho apresenta uma proposta de tradução comentada, do alemão para o português, de uma obra fundadora da história da arte como ciência: *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) de Alois Riegl. Com ela, o historiador de arte austríaco contribuiu para constituição do método formalista de análise de obras de arte e, por consequência, para a autonomia da história da arte. Foram traduzidos a introdução e o capítulo 1 de *Stilfragen* a partir do original digitalizado e disponibilizado pela *Universität Heidelberg*. As notas produzidas são basicamente divididas em quatro grupos: informativas, explicativas, contextualizadoras e de tradução. Por fim, é importante destacar que se trata de uma tradução inédita para a língua portuguesa. Espera-se que este trabalho ultrapasse as fronteiras disciplinares e sirva tanto como referência para futuras propostas de tradução, particularmente de textos da área de história da arte, mas que a tradução também sirva de subsídio teórico para os historiadores da arte em formação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alois Riegl; *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*; *Questões de estilo: fundamentos para uma história da ornamentação*; tradução comentada; historiografia artística; língua alemã.

## ABSTRACT

The present work presents a proposal for a commented translation, from German to Portuguese, of a founding work of the Art History as a science: *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) by Alois Riegl. With this work, the Austrian art historian contributed to the constitution of the formalist method of approaching works of art and, consequently, to the autonomy of Art History. The introduction and chapter 1 of *Stilfragen* were translated from the original digitized and made available by the *Universität Heidelberg*. The notes produced are basically divided into four groups: informative, explanatory, contextualizing and translation. Finally, it is important to highlight that this is an unpublished translation into Portuguese. It is hoped that this work will go beyond disciplinary boundaries and serve both as a reference for future translation proposals, particularly of texts in the field of Art History, but that translation will also serve as a theoretical subsidy for art historians in training.

**KEYWORDS:** Alois Riegl; *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*; *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*; *Questões de estilo: fundamentos para uma história da ornamentação*; Art Historiography; commented translation; German language.

## SUMÁRIO

Introdução.....	9
1. Alois Riegl, <i>Stilfragen</i> e a história da história da arte.....	13
2. A tradução e o comentário: referenciais teóricos e notas gerais acerca do processo de tradução .....	20
2.1 O gênero tradução comentada .....	20
2.2. Análise textual.....	21
2.3. Tradução como difusão de conhecimento .....	29
2.4. Terminologia .....	32
2.4. Notas.....	38
2.5. Metodologia .....	40
Conclusão .....	43
Bibliografia.....	45
Anexo: Tradução de <i>Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik</i> de Alois Riegl .....	50
Anexo A. Tradução dos paratextos: capa e sumário .....	52
Anexo B. Tradução da Introdução .....	55
Anexo C. Tradução do Capítulo 1 <i>Der geometrische Stil</i> .....	83
Anexo D. Ilustrações .....	142



Retrato de Alois Riegl tirado por volta de 1890 por autor desconhecido  
Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alois\\_Riegl.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alois_Riegl.jpg)>, acesso em 13 de jun. 2021.

## INTRODUÇÃO

No epílogo da obra *Meaning in the Visual Arts [Significado nas artes visuais]* (1955), além de citar a primeira das duas epígrafes que adoto como pôrtico deste trabalho, o historiador de arte Erwin Panofsky trata a impossibilidade do historiador ser inteiramente objetivo, “mesmo quando lida com o passado remoto” (PANOFSKY, 2017, p.411). Como se antevê pelo título do texto, ele se dedica a um olhar panorâmico sobre as “três décadas de história da arte nos Estados Unidos”, país para o qual imigrou em 1931 e ali permaneceu por conta da ascensão do Nazismo na Alemanha. Escrito na década de 1950, pode-se imaginar que, em certa medida, esse relato combina fios institucionais e biográficos. O próprio Panofsky assim afirma:

E numa descrição de suas próprias experiências e reações, o fator pessoal torna-se tão importante que tem de ser extrapolado por um esforço deliberado da parte do leitor. Devo, portanto, começar com algumas informações autobiográficas, por mais difícil que seja falar sobre si mesmo sem dar a impressão de falsa modéstia ou de convencimento. (PANOFSKY, 2017, p.411)

Sem intentar colocar o presente trabalho e minha trajetória acadêmica em pé de igualdade com os de Panofsky, acredito, no entanto, que boa parte da justificativa desta proposta de tradução comentada da obra *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik [Questões de estilo: fundamentos para uma história da ornamentação]* (1893) de Alois Riegl (1858-1905) se assente justamente nesse elemento biográfico. Além disso, deve-se prever que, como afirma Esteves (2014, p.99), “o ato tradutório de “difusão de conhecimento” [...] pode envolver questões que vão muito além da difusão em si”. Nesse sentido, inicio esta introdução com uma breve contextualização.

Quando entrei no curso de Letras, já havia percorrido um longo caminho acadêmico na área de história da arte. Iniciei a graduação em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2002 e, dois anos depois, escolhi como habilitação o currículo de História da Arte<sup>3</sup>. Desde os primeiros anos da formação específica, me interessei particularmente pelos estudos da historiografia artística. Posteriormente, ingressei no extinto Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), tendo obtido o título de mestre em 2010 com uma dissertação que objetivava analisar a tese de Hans Belting e refletir

---

<sup>3</sup> Entre 2002 e 2006, o curso de graduação em Artes da UERJ oferecia duas habilitações: História da Arte e Artes Plásticas (bacharelado e/ou licenciatura para ambos os casos). A partir de reforma curricular implantada em 2006 ocorrida por força de mudanças legislativas educacionais, foram criados dois cursos de graduação: História da Arte (bacharelado) e Artes Visuais (bacharelado e licenciatura).

sobre sua recepção no contexto brasileiro<sup>4</sup>. Depois da experiência de estudar em profundidade a obra de um historiador de arte alemão ao longo de dois anos sem saber uma única palavra em sua língua, impus-me como uma espécie de meta de vida (ou seja, sem prazo definido para ser colocada em prática) que algum dia me dedicaria a seu aprendizado. Finalmente, em 2017, ingressei no curso de Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH USP) e, a partir de 2018, pude dar início à concretização desse projeto.

Desde o início do curso, mesmo antes de começar a habilitação, já tinha um desejo muito bem definido em mente: o de traduzir obras fundamentais para o estudo da história da arte (principalmente aquelas produzidas no contexto germânico entre o final do século XIX e início do século XX, período em que a área se institui como ciência<sup>5</sup> autônoma, ou seja, com objetos e métodos próprios) e que não foram publicadas por editoras de língua portuguesa. O objetivo era e continua sendo suprir tal carência e, em certa medida, também suprir lacunas em minha própria formação como historiadora de arte. Afinal, desde meus primeiros anos de formação, pude verificar e vivenciar que, apesar dos avanços da área nas últimas décadas no Brasil, ainda há uma carência de traduções de obras fundadoras da área, como é o caso de *Stilfragen*. Por exemplo, o corpo discente dos cursos de graduação e pós-graduação em história da arte conhece esta obra mais pelos comentadores do que por sua leitura.<sup>6</sup>

Com o tempo, agora com a cabeça também de uma estudante de Letras, percebi que o desenvolvimento de um Trabalho Individual de Graduação em Letras Modernas,

---

<sup>4</sup> AMARO, Danielle Rodrigues. **Percursos e Percalços: o fim da história da arte segundo Hans Belting.** Campinas, SP: UNICAMP, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284953>>, acesso em: 11 abr. 2021.

<sup>5</sup> Se ao longo deste trabalho faço referência à história da arte como ciência, tenho como embasamento as reflexões de Gavroglu. Em suas palavras, “Existe também a história das ‘ciências’ humanas e sociais. As aspas no vocábulo *ciência* não significam, obviamente, uma disposição subvalorativa dos respectivos domínios cognitivos, mas têm por finalidade sublinhar o fato de se ter revelado particularmente catastrófica a maneira de ver do positivismo, segundo a qual existe uma hierarquia, em que a física constitui o modelo indiscutível de conhecimento positivo e as demais atividades sobre a compreensão da natureza, dos homens e da sociedade deveriam ter em vista esse modelo concreto. [...] A classificação de ‘ciência’ constitui, creio eu, um fator de travagem na formação de uma problemática historiográfica autônoma relativa às ciências humanas e sociais, sobretudo porque abafa o pluralismo das abordagens, as características próprias da linguagem desses domínios e as possibilidades de serem investigados problemas e encontradas respostas sem que sejamos obrigados a seguir o método das ciências físicas. [...] Portanto, em vez de falarmos de História das Ciências em geral, deveremos falar de história das ciências físicas, matemáticas, tecnologia, medicina, arquitetura, sociologia, psicologia, antropologia, etc. Os historiadores das ciências estudam a história das ciências particulares. Mais precisamente, formam as histórias das ciências. (GAVROGLU, 2007, p.23-24)

<sup>6</sup> Sobre o que Huchet chama de “ausência de uma política sistemática de traduções da parte das editoras” para a área de história da arte, recomenda-se a leitura do artigo do autor: HUCHET, Stéphane. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. In: **Concinnitas: arte, cultura e pensamento**, ano 9, v.1, n.12. Rio de Janeiro: UERJ, IARTES, jul. 2008. pp.48-65. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22814/16276>>, acesso em: 30 mar. 2021.

particularmente em tradução, poderia ser uma oportunidade de articular um desejo pessoal à necessidade de estudar e praticar a língua alemã em profundidade. Como parte significativa do aprendizado de uma língua estrangeira relaciona-se com as experiências qualitativas vivenciadas, o desenvolvimento deste trabalho realmente contribuiu para a sedimentação de uma série de conteúdos que antes pareciam soltos.

Atendo-me agora a descrever aspectos específicos do desenvolvimento da pesquisa, primeiramente em relação ao cronograma, ela foi realizada ao longo de dois semestres: o segundo semestre de 2020 e o primeiro de 2021. O período de 2020 e os dois primeiros meses do ano seguinte foram dedicados à redação do projeto de pesquisa, à tradução dos trechos selecionados (a saber: a introdução<sup>7</sup> e o primeiro capítulo<sup>8</sup>) e às primeiras revisões antes do envio para a primeira correção pela orientadora. O segundo semestre foi dedicado exclusivamente à revisão da tradução após correção da orientadora, além da elaboração das notas e comentários e do presente relatório de pesquisa e da revisão final. Vale ainda ressaltar que, durante os dois semestres, também cursei as disciplinas optativas eletivas Tradução Comentada do Alemão I e II, o que foi igualmente fundamental para as reflexões acerca do ofício do tradutor.

Sobre os trechos selecionados, seu destaque não os caracteriza consequentemente como os mais importantes de toda a obra, mas sua escolha se justifica pelo fato de que os capítulos posteriores ou são muito curtos (capítulo 2<sup>9</sup>) ou demasiadamente extensos (capítulos 3<sup>10</sup> e 4<sup>11</sup>) e por considerar que, na introdução, geralmente o autor, além de apresentar uma visão panorâmica da obra, também aponta questões relacionadas às suas motivações e processos de escrita e pesquisa (o que se comprovou no processo de tradução). Além disso, temeu-se que a tradução de um trecho mais adiantado sem as referências iniciais poderia conduzir a equívocos de compressão. Optou-se ainda por incluir paratextos, como página de rosto e índice, tanto por ser uma obra inédita em língua portuguesa, quanto por considerar que eles poderiam contribuir para uma visão geral da estrutura da obra.

Do ponto de vista da organização, uma referência importante que embasou direta e indiretamente a forma de apresentação deste trabalho foi o artigo de Zavaglia et al. (2015, p.337), o qual será retomado no capítulo 2, quando apresentar-se-á uma breve discussão acerca

---

<sup>7</sup> RIEGL, 1893, pp.V-XIX.

<sup>8</sup> RIEGL, 1893, pp.1-32.

<sup>9</sup> RIEGL, 1893, pp.33-40.

<sup>10</sup> RIEGL, 1893, pp.41-258.

<sup>11</sup> RIEGL, 1893, pp.259-346.

do gênero textual tradução comentada. Por ora, vale ressaltar que, em tópico dedicado a uma “breve ilustração da diversidade do gênero”, as autoras compararam a estrutura de dois trabalhos acadêmicos desenvolvidos durante cursos de mestrado: *Apresentação de uma tradução comentada da Introdução e da Primeira Parte de Introduction à l'étude de la médecine expérimentale de Claude Bernard*, de Christine Janczur, e o relatório de qualificação que se desdobrou na dissertação *Análise do movimento em direção a um Novo Outro: tradução comentada de um excerto de L'enfant multiple*, de Andrée Chedid, para o português brasileiro, de Carla de Mojana di Cologna Renard<sup>12</sup>. Além destes, as autoras antes referenciam dois artigos, que também apresentam traduções comentadas, publicados em revistas acadêmicas<sup>13</sup>. Tendo em vista que o motivo que me leva a consultar estas obras é, de fato, bastante diferente das autoras, me propus a comparar a estrutura das quatro traduções comentadas citadas no artigo. De modo geral, os textos se dividem em três partes, a saber: 1) apresentação do autor e da obra traduzida; 2) pressupostos teóricos e comentários acerca da tradução; 3) a tradução comentada (exceto no caso da dissertação de Renard, em que o texto traduzido não é apresentado com nota alguma).

Tendo esta estrutura geral como referência, o presente trabalho é composto por dois capítulos. O primeiro capítulo é dedicado a uma contextualização geral de Alois Riegl e da obra *Stilfragen*, a partir de uma observação mais detida sobre a situação da história da arte nas últimas décadas do século XIX e início do século XX. O segundo capítulo apresenta uma breve discussão sobre o que é uma tradução comentada a partir da leitura de algumas referências da área, seguida de algumas observações mais gerais sobre o processo de tradução da obra de Riegl. Destaca-se ainda a opção por incluir a tradução comentada como anexo.

Por fim, cabe ainda salientar que, conforme já indicado na capa, essa é uma versão corrigida do arquivo originalmente apresentado para a banca examinadora. Aproveito o ensejo para agradecer os professores Adriana Zavaglia e Helmut Galle pelas diligentes leituras que tanto contribuíram para essa última etapa de desenvolvimento do TGI.

---

<sup>12</sup> Como não tive acesso ao relatório de qualificação, usei como referência a dissertação de Renard.

<sup>13</sup> A saber, as autoras se referem às seguintes traduções comentadas: *Max und Moritz: uma tradução comentada* de Sigfrid Frömming e *Considerações sobre Charles Baudelaire, o crítico de arte* de Gilles Jean Abes.

## 1. ALOIS RIEGL, *STILFRAGEN* E A HISTÓRIA DA HISTÓRIA DA ARTE

Em sua célebre obra *Das Ende der Kunstgeschichte* [O fim da história da arte]<sup>14</sup>, o historiador de arte alemão Hans Belting argumenta que a história da arte, enquanto “um produto da modernidade”, é herdeira dos conceitos de história e estilo. Ele ainda acrescenta: “o conceito de *história* foi parte da herança do século XIX; o de *estilo*, uma nova aquisição na virada do século” (BELTING, 2006, p.41). Em relação particularmente ao estilo, Belting faz as seguintes ponderações e referências:

Estilo era aquele atributo da arte para o qual se queria demonstrar uma história ou um desenvolvimento em conformidade com a lei. Alois Riegl, num livro intitulado *Stilfragen* [Questões de estilo], fundava, em 1893 uma ciência da arte que se voltava para a forma pura [...]. O célebre livro de Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Conceitos fundamentais da história da arte], de 1915, traz significativamente como subtítulo *Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [O problema da evolução dos estilos na arte mais recente]. (BELTING, 2006, p.41)

Se, por um lado, as obras de Riegl e Heinrich Wölfflin (1864-1945) são fundamentais para a compreensão da história da arte como ciência estabelecida na modernidade, por outro, há um dado, no mínimo, curioso. Enquanto a obra de Wölfflin já foi traduzida para vinte e quatro diferentes idiomas e reimpressa diversas vezes<sup>15</sup>, sendo um dos livros de história da arte mais lidos e traduzidos de todos os tempos e em diversas partes do globo, a de Riegl, salvo engano, nunca foi traduzida para a língua portuguesa e a única edição em língua espanhola (que, deve-se lembrar, é uma das cinco línguas mais faladas do mundo e, em certa medida, mais acessível ao leitor cuja língua materna é a portuguesa), publicada pela editora Gustavo Gili em

<sup>14</sup> Desenvolvida ao longo de duas décadas, a tese do fim da história da arte foi publicada pela primeira vez em formato livro nos anos de 1983 como uma questão, um convite ao debate (BELTING, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Deutscher Kunstverlag, 1983). Segundo Belting, as ideias que a originaram foram antes apresentadas ao público em uma aula inaugural ministrada na *Ludwig-Maximilians-Universität München* [Universidade de Munique] no mesmo ano da publicação. A saber: ele lecionou naquela universidade entre 1980 e 1992, tendo assumido a cátedra que antes foi ocupada por Heinrich Wölfflin e Hans Sedlmayr, dois importantes nomes da história da arte. A edição consultada é a tradução publicada pela extinta editora Cosac Naify em 2006 do original *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren* [O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois] (München: Beck, 1995), que, como o título já anuncia, apresenta-se como uma revisão da obra lançada no início da década anterior.

<sup>15</sup> Informações consultadas em *The Getty Store*, loja oficial da *Getty Foundation*, na página de divulgação da nova tradução para a língua inglesa de Jonathan Blower, publicada em 2015 pela *Getty Publications*. Disponível em: <<https://shop.getty.edu/products/principles-of-art-history-the-problem-of-the-development-of-style-in-early-modern-art-br-one-hundredth-anniversary-edition-978-1606064528>>, acesso em 11 abr. 2021.

1980, está esgotada há décadas. Isso faz com que, por exemplo, no contexto brasileiro, Riegl seja mais conhecido por seus comentadores do que pela leitura de sua obra<sup>16</sup>.

Considerando particularmente as traduções para a língua inglesa, segundo levantamento apresentado por Hatt e Klonk (2006, p.81), há uma imensa diferença entre a data de publicação original e de tradução das três principais obras de Riegl e Wölfflin. Enquanto *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915)<sup>17</sup>, *Renaissance und Barock [Renascença e Barroco]* (1888)<sup>18</sup> e *Die klassische Kunst [A arte clássica]* (1899)<sup>19</sup> de Wölfflin foram traduzidas e publicadas respectivamente em 1932, 1992 e 1964, *Stilfragen* (1893), *Die spätromische Kunst-Industrie [A indústria artística romana tardia]* (1901)<sup>20</sup> e *Das holländische Gruppenporträt [O retrato de grupo holandês]* (1902)<sup>21</sup> de Riegl<sup>22</sup> o foram respectivamente só em 1985, 1992 e 1999. Esta situação aponta um descompasso, formulado por Hatt e Klonk (2006, p.81) da seguinte forma: “Uma escola inteira de historiadores da arte vienenses reivindicou Riegl como seu pai fundador. No exterior, porém, o quadro é diferente”. Entre as possíveis razões indicadas pelos autores para tão diferentes recepções, está a maior facilidade de apropriação e uso, por exemplo, dos pares fundamentais<sup>23</sup> de Wölfflin, já que são, em certa medida, mais independentes da “teoria subjacente”, e o relativo hermetismo das ideias de Riegl para a análise formal dos objetos artísticos de forma mais ampla (HATT e KRONK, 2006, p.81).

<sup>16</sup> Sobre o caso particular brasileiro da muitíssimo tímida recepção da obra de Riegl no Brasil, recomenda-se a leitura das primeiras páginas do artigo “Alois Riegl, o conceito de *Kunstwollen* e o barroco: algumas considerações em História da Arte” de Carla Mary da Silva Oliveira (in: *Sæculum – Revista de História*, n. 28, 30 jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/18186>>, acesso em: 11 abr. 2021).

<sup>17</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

<sup>18</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

<sup>19</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. **A arte clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

<sup>20</sup> A obra *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern [A indústria artística romana tardia segundo os achados na Áustria-Hungria em conexão com a evolução geral das artes visuais entre os povos mediterrâneos]* encontra-se integralmente disponível em <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901>>, acesso em 07 abr. 2021.

<sup>21</sup> A obra *Das holländische Gruppenporträt* encontra-se integralmente disponível em <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1931ga>>, acesso em 02 mai. 2021.

<sup>22</sup> Por enquanto, para a língua portuguesa, apenas uma obra de Alois Riegl foi traduzida e publicada: *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen Und Seine Entstehung [O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem]* (Lisboa: Edições 70, 2013; São Paulo: Perspectiva, 2014).

<sup>23</sup> A fim de aqui apresentar brevemente os cinco pares fundamentais de Wölfflin, aproprio-me de suas próprias palavras: “Mas o curso da evolução da arte não pode ser decomposto em uma série de pontos isolados: os indivíduos se organizam em grupos maiores. [...] Isso significa que, ao lado do estilo pessoal, deve-se considerar o estilo da escola, o estilo do país, o estilo da raça. [...] Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais, às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas. A visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte. [...] O presente estudo ocupa-se da discussão das formas universais. [...] Salvo engano, a evolução pode ser resumida, numa formulação provisória, nos cinco pares de conceitos seguintes: 1. A evolução do linear ao pictórico. [...] 2. A evolução do plano à profundidade. [...] 3. A evolução da forma fechada à forma aberta. [...] 4. A evolução da pluralidade para a unidade. [...] 5. A clareza absoluta e relativa do objeto.” (WÖLFFLIN, 1984, pp.7-8;12;14-16)

Tendo em vista os fins deste trabalho, uma leitura comparada de Riegl e Wölfflin é aqui inoportuna. Os dados indicados nos primeiros parágrafos deste capítulo interessam assim mais por apontar a dificuldade de acesso à obra de Riegl em comparação com outros autores, mesmo sendo considerado, em certa medida, mais importante do ponto de vista institucional e historiográfico para a configuração da história da arte como ciência na virada do século XIX para o XX. Nesse sentido, cabe aqui as seguintes questões: quem afinal foi Alois Riegl? Qual o contexto de sua atuação e a sua relevância para o campo da história da arte, tendo em vista sua recorrente menção em manuais sobre historiografia artística publicados em diferentes línguas<sup>24</sup>, mas, em contrapartida, sua baixa circulação por meio de novas edições e traduções de suas obras?

Alois Riegl é um dos nomes ligados à *Wiener Schule der Kunstgeschichte* [Escola de Viena de História da Arte], que foi, segundo Lima (2008, p.11), “um dos mais importantes redutos dedicados à investigação artística na virada do século XIX”. Baumgarten (2008, p.22), por sua vez, é um pouco mais assertivo: em suas palavras, “um dos papéis mais importantes da Escola de Viena foi sua contribuição para a formação da história da arte como disciplina universitária”. Particularmente sobre a Universidade de Viena, Bazin (1989, p.127) afirma que ela foi “a primeira [na Áustria] em que se ensinou a história da arte moderna como disciplina autônoma. Uma cátedra foi inaugurada em 1853 por Rudolf von Eitelberger (1817-1885), que fundara o Museu de Artes Decorativas<sup>25</sup>”. Em obra dedicada à história da história da arte, Kultermann abre o capítulo dedicada à Escola de Viena de História da Arte com a seguinte afirmativa:

Como Florença para a historiografia da arte do século XVI, Roma para as dos séculos XVII e XVIII e Berlim para a nascente História da Arte de caráter científico na primeira metade do século XIX, Viena se converteu em fins do século passado no centro de uma etapa determinada da evolução histórico-artística, cujas repercussões chegam até o presente. (KULTERMANN, 1996, p.213)

No entanto, ao contrário do que se possa imaginar pelo título recebido por este grupo de eruditos congregados institucionalmente, nunca houve a formulação de “um programa claramente definido ou objetivo homogêneos” (BAUMGARTE, 2008, p.22). Em suas palavras, “o vínculo dá-se, antes, através da unidade institucional, através do Instituto da História da Arte

---

<sup>24</sup> Apenas para citar alguns, indica-se aqui referências apresentadas neste trabalho: Arenas (1982), Bazin (1989), Kultermann (1996) e Hatt e Klonk (2006).

<sup>25</sup> Em alemão, *K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*. Também aqui referenciado como Museu Austríaco de Artes Decorativas (FABRIS, 2014) e, em minha tradução, Museu Imperial Austríaco de Artes e Indústria.

da Universidade de Viena<sup>26</sup> e o Instituto das Pesquisas Históricas da Áustria<sup>27</sup> (BAUMGARTE, 2008, p.22). Se, por um lado, a heterogeneidade de ideias e, inclusive, os conflitos institucionais e pessoais marcam a história deste grupo, um “objetivo maior” os une, mesmo que a posteriori: “delinear uma metodologia própria da história da arte e incluir a disciplina no conjunto das ciências humanas” (BAUMGARTEN, 2008, p.22). Sobre as contribuições desses estudiosos para o desenvolvimento da história da arte, Lima ainda argumenta: “a experiência desses estudiosos da arte reunia uma trajetória prática em museus e a especulação teórica advinda de sua atuação universitária. Daí a força de suas ideias, que pretendiam comprovar a intrínseca relação entre desenvolvimento histórico e formas artísticas” (LIMA, 2008, pp.11-12).

Baumgarten (2008, p.20) observa uma interligação entre “o estabelecimento da história da arte como disciplina universitária no âmbito das ciências humanas – ou, como se diz na língua alemã – *Geisteswissenschaften* (ciências do espírito), a inauguração dos museus no século XIX e o patrimônio nacional”. Ele ainda contextualiza a Escola de Viena em relação a “uma mudança de paradigma da história da arte”, ocorrida a partir de 1885, “que levou à ruptura com várias ideias essenciais da disciplina” e, por consequência, a “uma extensão do campo de pesquisa, tornando o interesse da história da arte mais abrangente” (BAUMGARTEN, 2008, p.23). A saber, Baumgarten elenca as seguintes rupturas:

[...] ruptura com: 1. a história cultural que construiu e definiu o “clássico” como critério das artes; 2. a apresentação referente à construção de um indivíduo “genial”, de um artista; 3. a distinção entre o “bonito” e o “feio” no sentido de um juízo valorativo dependente de critérios estéticos subjetivos. (BAUMGARTEN, 2008, p.23)<sup>28</sup>

Segundo Fabris (2014, p.9), é justamente com a obra *Stilfragen* que Riegl “torna-se professor da Universidade de Viena, onde começa a ministrar cursos sobre um período considerado ‘decadente’: o barroco”. Antes disso, ele já havia desenvolvido e publicado a breve obra *Altorientalische Teppiche [Tapetes Orientais Antigos]*, fruto de sua experiência como

<sup>26</sup> Em alemão, *Institut für Kunstgeschichte* da *Universität Wien*.

<sup>27</sup> Em alemão, *Institut für Österreichische Geschichtsforschung*. Nas referências usadas, o nome da instituição é traduzido como Instituto das Pesquisas Históricas da Áustria (BAUMGARTE, 2008) e Instituto Austríaco de Pesquisas Históricas (FABRIS, 2014), por isso a variação verificada ao longo deste trabalho.

<sup>28</sup> Um adendo: como observa Beltz (2006), apesar do descompasso entre os avanços da história da arte e seu objeto de interesse (ou seja, a história se constituía enquanto uma ciência na modernidade, mas olhando ainda para fenômenos artísticos pretéritos), segundo Arenas (1982, p.19) “a consideração científica de determinados momentos artísticos estava condicionada pela prática de certos movimentos artísticos. ‘A reabilitação da arte do Baixo Império Romano, levada a cabo por Riegl e Wickhoff, não teria sido possível sem a crise do império artístico clássico-romântico. Não teria sido possível a justificação do barroco, levada a cabo por Wölfflin, sem a dinamização impressionista da visão. O descobrimento do maneirismo por Dvořák não seria possível sem o impressionismo e o surrealismo’ (HAUSER, A. *Teorías del arte*. p.221)’.

“curador do departamento de têxteis do Museu Austríaco de Artes Decorativas entre 1887 e 1897”, a qual também é, de forma bastante emotiva, referenciada por Riegl (1893, p.IX) na introdução de *Stilfragen*. A relação de Riegl com o museu é destacada igualmente por Bazin na seguinte passagem:

No fim do século XIX produziu-se na história da arte uma espécie de tensão entre o Museu e a Universidade. Durante muito tempo a história da arte foi obrigada a defender a seriedade de sua disciplina, comprometida aos olhos de outros eruditos pelo crescente sucesso da arte junto ao grande público. [...] No final do século XIX, porém, outra querela se instituiu entre aqueles que se ocupam da arte. Os homens de museu, vivendo em contato estreito com as obras, tendem a crer que só eles as conhecem realmente: assim, aos seus olhos, são mais ou menos vãs as exposições doutrinárias dos professores universitários. [...] A força de Riegl foi a de ter reunido em si as duas tradições, a do museu e a da cátedra, e a de partir, em seus estudos, de uma análise rigorosa dos objetos cuja guarda lhe estava confiada. [...] Nomeado em 1897 professor titular de uma cátedra de história da arte na universidade, Riegl se vê obrigado a deixar o posto de conservador do museu, que ocupava havia onze anos. Ele tende a lamentar esse contato direto com os objetos, a ponto de temer ter traído sua vocação. Entretanto, recchia que essa *praxis* no domínio da arte, essa familiaridade cotidiana com a obra de arte lhe façam falta; mas vai reencontrá-las, pois, confiando em seu conhecimento dos objetos de alta antiguidade – de que deu provas no museu –, o Instituto Arqueológico Austríaco<sup>29</sup> encarrega-o então de recensear numa obra monumental os objetos de arte aplicada da época romana descobertos sobre o território nacional. A morte precoce aos quarenta anos impediu Riegl, que tinha uma saúde muito precária, de realizar esse enorme trabalho. (BAZIN, 1989, pp.130-131; 132)

A posição enfática de Riegl em relação ao seu objeto e seu tom saudosista quanto ao trabalho desenvolvido no museu talvez explique, em certa medida, o tom de *Stilfragen*, principalmente a introdução, na qual, desde as primeiras linhas, defende o incerto objeto ao qual se dedica: uma história da ornamentação. Segundo Fabris (2014, p.9), enquanto “erudito no método filológico (paleografia e diplomática), aprendido no Instituto Austríaco de Pesquisas Históricas, [Riegl] distingue-se por uma abordagem interdisciplinar da história da arte”. Além disso, apesar de se dedicar, no âmbito de atuação universitária, mais profundamente ao estudo do barroco, nunca se afastou das “artes menores”. Tanto que, em 1901, publica a obra *Die spätromische Kunst-Industrie*.

Retomando a argumentação de Baumgarten, ele aponta ainda outra transformação que se entrelaça à afirmativa de Fabris e vai diretamente de encontro com a obra-objeto desta pesquisa: a perda de importância da “diferenciação entre artes ‘maiores’ e artes ‘aplicadas’” (BAUMGARTEN, 2008, p.23). E é justamente aí que se destaca a importância de Riegl como “o membro mais importante da primeira Escola de Viena”<sup>30</sup>. Cabe aqui um breve parêntese,

<sup>29</sup> Em alemão, *Österreichisches Archäologisches Institut*.

<sup>30</sup> Baumgarten (2008, p.22) faz uma distinção entre a chamada primeira e segunda (ou antiga e nova) Escola de Viena de História da Arte, estando Riegl, juntamente com Winckhoff, Max Dvořák (1874-1921) e Julius Schlosser

para referenciar uma ponderação de Kultermann: apesar de considerar que a apresentação de Riegl como um dos fundadores da escola de Viena parece não encontrar correspondente real, tendo em vista que na ocasião de sua entrada ela já “tinha uma longa história”, o autor afirma que, “não obstante, esta qualificação tem em parte razão, pois Alois Riegl deu a esta escola novos e decisivos impulsos, graças aos quais se conservou sua influência internacional” (KULTERMANN, 1996, pp.219-2020).

Entre as principais contribuições de sua obra, reiteradamente é destacado pela historiografia artística o conceito de *Kunstwollen*<sup>31</sup>. Composto por duas palavras (sendo que *wollen* poderia ser compreendido o ato de querer, desejar), o termo é geralmente traduzido como “a vontade da arte” (ou “volição da arte”, como afirma Baumgarten), o que apontaria assim para um desejo de Riegl de substituir as “explicações tradicionais para a origem da arte, tais como imitação, materialidade ou técnica”, as quais considera insuficientes para abordar os fenômenos artísticos. Em lugar daquelas, “surge a ideia de leis estilísticas, exprimindo-se na geração, continuidade e desenvolvimento de algumas formas artísticas” (BAUMGARTEN, 2008, p.24). Um adendo interessante para o contexto de uma tradução comentada: Bazin questiona a própria tradução do termo que se popularizou nas edições da obra em línguas neolatinas: “Não teríamos melhor ideia do conceito de Riegl se lhe déssemos como equivalente um termo inspirado na psicanálise, ‘pulsão artística’, que não supõe um ato consciente da vontade?” (BAZIN, 1989, p.132). Esta questão será retomada mais adiante, quando forem apresentados os comentários gerais referentes ao processo de tradução, como também em notas de rodapé.

Entre os principais opositores de Riegl estão Gottfried Semper, particularmente os seus seguidores<sup>32</sup>, e a interpretação materialista por eles defendida. Segundo Fabris (2014, p.10), Riegl se opõe à abordagem materialista de Semper, “para quem a arquitetura era um produto mecânico, alicerçado em objetivos utilitários, no material e na técnica”. Nesse sentido, “embora não tenha definido o conceito [de *Kunstwollen*] em termos teóricos, Riegl o usa como antítese da capacidade técnica na imitação da natureza” (FABRIS, 2014, p.10). E assim completa:

---

(1866-1938), vinculado à primeira, enquanto Otto Pächt (1902-1988), Hans Seldmayr (1896-1984) e Guido Kaschnitz von Weinberg (1890-1958) à segunda. No entanto, para os fins deste trabalho, este tipo de subdivisão não se faz necessária.

<sup>31</sup> No trecho da obra *Stilfragen* aqui traduzido, o termo *Kunstwollen* pode ser observado nas páginas VII (introdução), 20 e 29 (capítulo 1).

<sup>32</sup> Cabe aqui destacar: por várias vezes ao longo do trecho traduzido de *Stilfragen*, Riegl (1893, pp.VI; VII; 6; 30; 32) aponta que seu problema de fato é com os seguidores de Semper.

O *Kunstwollen* não é um princípio monolítico, sua manifestação assume contornos diferentes de acordo com o período, o povo e o lugar geográfico. Uma vez que ele se modifica com a transformação da espiritualidade, cabe ao historiador analisar suas características não de maneira geral, mas caso a caso. (FABRIS, 2014, pp.10-11)

Para tarefa tão ambiciosa, Riegl escolhe um objeto incomum: “o ornamento do acanto<sup>33</sup>, que serviu de motivo artístico. Na concepção de Riegl, os mais importantes motivos dos ornamentos gregos, romanos e orientais se desenvolveram a partir de alguns poucos motivos básicos, seguindo uma ordem ininterrupta” (BAUMGARTEN, 2008, p.24). Empreitada semelhante ele faz em outra obra, *Die spätromische Kunst-Industrie*, mas, desta vez, ele “pretende atestar [...] que a arte do período de migração das tribos germânicas possui as mesmas características e mudanças estilísticas que aquela criada nas últimas fases da arte clássica” (BAUMGARTEN, 2008, pp.24-25). Como desdobramento, Riegl chega ao conceito de “gramática histórica das artes plásticas<sup>34</sup>, sistematizando os poucos elementos nos quais se baseia a concepção artística de todas as obras de arte sem exceção” (BAUMGARTEN, 2008, p.25).

Em suma, a história da arte por ele proposta se orienta pela análise formal, pela análise dos problemas do estilo e da forma. Nesse sentido, parece apropriado encerrar esta breve apresentação do percurso intelectual de Riegl com a ponderação de Bazin:

Para apreciar a contribuição de Riegl, é imprescindível situá-lo em seu tempo. Antes dele, salvo ente os filósofos e estetas, a arte é serva, serva de tudo o que pressupõe e se supõe determiná-la numa correlação necessária com tudo quanto a cerca, serva de tudo quanto origina a sua existência e que permanece estranho ao seu ser, serva do idealismo como do materialismo. Foi Riegl quem partiu os grilhões que acorrentavam esse Prometeu. (BAZIN, 1989, pp.131-132; 134)

<sup>33</sup> Elaborada no capítulo 3, o trecho selecionado para tradução não abarca esta parte da investigação riegliana.

<sup>34</sup> A obra *Historische Grammatik der bildenden Künste* [Gramática histórica das artes plásticas] foi organizado por Otto Pächt e publicado postumamente, em 1966.

## 2. A TRADUÇÃO E O COMENTÁRIO: REFERENCIAIS TEÓRICOS E NOTAS GERAIS ACERCA DO PROCESSO DE TRADUÇÃO

Neste capítulo, serão apresentadas algumas referências teóricas que debatem, de forma ampla, o exercício da tradução e, especificamente, o gênero textual tradução comentada, particularmente no contexto acadêmico. Além disso, é também aqui apresentado um comentário geral sobre o processo de tradução de *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* de Alois Riegl à luz dessas referências.

### 2.1 O gênero tradução comentada

A começar pelos debates acerca do gênero textual tradução comentada, em artigo dedicado a propor reflexões iniciais e analisar exemplos de, segundo as autoras, “um gênero textual em construção”, Zavaglia et al. (2015, p.332) indicam, de antemão, que não é sua intenção descrevê-lo, “mas incitar reflexões sobre o tema em contexto acadêmico”. Elas já iniciam o artigo lançando ao leitor o problema de “sua designação”:

realizar uma tradução comentada seria explicá-la, explicitando os procedimentos e estratégias adotados? Seria criticá-la, analisando-a de maneira aprofundada e apresentando seus fundamentos teóricos e epistemológicos? Seria complementá-la, arrematando-a, por acréscimos enciclopédicos, históricos e contextuais? E de que modo? Qual sua forma? Qual sua função? Qual sua natureza? Haveria um consenso entre tradutores, pesquisadores ou editores sobre o que seria uma tradução comentada? (ZAVAGLIA et al., 2015, p.332)

Juntam-se a esses questionamentos outros elaborados pelas autoras após a citação das reflexões de Jenny Williams e Andrew Chesterman nos trechos da obra *The Map*<sup>35</sup>, dedicada à área de pesquisa em tradução, e de Maryvonne Boisseau na apresentação do número da revista *Palimpsestes*<sup>36</sup>, cuja temática é também a tradução comentada: “a tradução não seria ela própria um comentário? [...] Em contexto científico ou acadêmico, as referências também poderiam ser consideradas comentários? Qual a fronteira entre a tradução e o comentário?” (ZAVAGLIA et al., 2015, p.334).

<sup>35</sup> WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map: a beginner's guide to doing research in Translation Studies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

<sup>36</sup> BOISSEAU, Maryvonne. Présentation. In: **Palimpsestes**. Paris, n. 20.

A partir de dois exemplos de traduções publicadas em revistas acadêmicas brasileiras (já referenciados na introdução), as autoras as diferenciam daquelas publicadas com fins comerciais: “não é somente a tradução em si que sobressai, mas toda a pesquisa feita para se chegar a ela” (ZAVAGLIA et al., 2015, p.335). Assim, se as notas e comentários podem, em certa medida, ser abandonadas pelo leitor de uma obra traduzida e publicada com fins comerciais, o mesmo não se pode afirmar sobre as traduções acadêmicas, principalmente aquelas em que o processo de tradução e a tradução em si têm o mesmo valor. Retomando assim as palavras das autoras,

No caso de um trabalho acadêmico [...], os comentários não são complementos acessórios à tradução; ambos integram um mesmo conjunto e, embora algumas vezes independentes, são, no contexto da leitura, seja dos membros da banca julgadora, seja dos estudiosos interessados, componentes de igual importância, já que um não tem razão de ser sem o outro. Nesse sentido, o comentário também pode ser visto como uma modalidade de tradução, uma vez que ele traduz a própria tradução.

Seria possível, neste momento, indagar-se sobre a natureza da tradução comentada, sua configuração e sua finalidade. Em resumo, o que seria uma tradução comentada, como seria ela, para que serviria e, mais especificamente, no horizonte deste trabalho, o que seria, como seria e para que serviria uma tradução comentada no âmbito acadêmico? (ZAVAGLIA et al., 2015, p.337).

Considerando os apontamentos da passagem acima do texto de Zavaglia et al., me parece fundamental destacar dois pontos, sendo o segundo consequência do primeiro. O primeiro ponto é: não se percebe na fala das autoras uma crítica negativa às traduções que visam ao mercado consumidor. Afinal, as traduções comentadas com fins acadêmicos e aquelas produzidas com fins comerciais não necessariamente competem entre si, pois se distinguem, de saída, por seus objetivos e, por consequência, pelo efeito que produzem. Em segundo lugar, como desdobramento, de forma a melhor ilustrar essas diferenças entre os dois tipos de tradução, cabe aqui citar as reflexões de Cristiane Nord sobre os fatores extratextuais ou externos, que serão tratados no próximo subtítulo.

## 2.2. Análise textual

Primeiramente, é importante entender o que Nord entende por fatores extratextuais ou externos. Em suas palavras,

Os fatores extratextuais são analisados mediante a solicitação de informações sobre o autor ou emissor do texto (quem?), a intenção do emissor (para quê?), o público para o qual o texto é direcionado (para quem?), o meio ou canal pelo qual o texto é

comunicado (por qual meio?), o lugar (em qual lugar?), o tempo da produção e recepção do texto (quando?) e o motivo da comunicação (por quê?). O conjunto de informações referentes a esses sete fatores extratextuais pode fornecer uma resposta à última questão, que diz respeito à função que o texto pode alcançar (com qual função?). (NORD, 2016, p.75)

Considerando estritamente os dois textos que se enlaçam neste trabalho – o texto de *Stilfragen* publicado em 1893 e a tradução para o português brasileiro aqui proposta –, as questões elencadas por Nord podem ser respondidas a partir de dois pontos de vista: do texto de saída e do texto traduzido. Organizadas no quadro a seguir, as respostas talvez sejam mais capazes de indicar as particularidades que envolvem a produção dos dois objetos em seus respectivos contextos e objetivos.

**COMPARAÇÃO ENTRE O TEXTO DE SAÍDA E O DE CHEGADA  
CONSIDERANDO OS FATORES EXTRATEXTUAIS (NORD, 2016, PP.73-76)**

Publicação de „ <i>Stilfragen</i> “ em 1893		Tradução de „ <i>Stilfragen</i> “ realizada entre 2020 e 2021
<i>Quem?</i>	Alois Riegl	Alois Riegl e a tradutora
<i>Para quê?</i>	Para apresentar uma nova proposta de abordagem dos objetos de investigação da história da arte que enfatize não apenas as possíveis relações materialistas, mas outros aspectos, como as características formais da obra (que, no Brasil, convencionou-se chamar de visualidade ou visibilidade pura). Além disso, como Riegl trata de objetos que sequer tinha uma “história da arte” – os ornamentos – o autor também amplia o horizonte de interesse da história da arte.	Para tornar acessível uma versão traduzida do texto original de uma das obras fundadoras da história da arte como ciência para o público brasileiro.
<i>Para quem?</i>	Para historiadores de arte alemães e/ou leitores da língua alemã, participantes de	Para historiadores de arte em formação ou já formados, brasileiros e/ou leitores da língua portuguesa, participantes de ou

	<p>uma ciência ainda em formação ou apenas dela simpatizantes.</p>		<p>interessados em uma ciência, de modo geral, já estabelecida no contexto internacional e, em certa medida, também no Brasil.</p>
<p><i>Para qual meio?</i></p>	<p>Publicação impressa</p>		<p>Arquivo digital que, depois da avaliação, deve ficar disponível no arquivo público digital da universidade em que o trabalho foi desenvolvido.</p>
<p><i>Em qual lugar?</i></p>	<p>Berlim</p>		<p>São Paulo, Brasil</p>
<p><i>Quando?</i></p>	<p>Em 1893, no contexto germânico, quando a história da arte acabava de fincar seus primeiros marcos para sua autonomia institucional e epistemológica.</p>		<p>Em 2021, no contexto brasileiro, um país em que a história da arte é marcada por “tradições” recentes. A saber: o Brasil hoje conta com cinco cursos de graduações na área. No entanto, durante muito tempo, existiu apenas um único curso: aquele criado no início da década de 1960 e reconhecido apenas quase vinte anos depois, quando foi integrado às atividades da UERJ; apenas a partir de 2009, outros 4 cursos foram criados, todos em universidades federais.<sup>37</sup></p>
<p><i>Por quê?</i></p>	<p>A fim de propor novas perspectivas para a história da arte, que não limitem as análises dos fenômenos artísticos às condições materiais de produção (opondo-se assim, por exemplo, de forma</p>		<p>A fim de romper a tradição de conhecer <i>Stilfragen</i>, uma obra fundamental da história da arte, quase que estritamente</p>

<sup>37</sup> Sobre o tema, já me dediquei em dois artigos, ambos resultantes de pesquisa acadêmica sobre o tema:

- AMARO, Danielle Rodrigues. Acerca de “almas penadas”: debates sobre criação e regulamentação do primeiro Curso Superior de História da Arte (1961-1978). In: SILVA, Paloma Porto; FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves Figueiredo. **Anais Eletrônicos do 14º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia**. Belo Horizonte: SBHC, 2014.
- AMARO, Danielle Rodrigues. Finalmente um lugar para a história da arte no Brasil? Controvérsias e disputas entre comunidades científicas. In: ALBIERI, Sara; TONIOL, Ana Paula Nobile; SILVA, Francismary Alves (ed.). **Intelligere: Revista de História Intelectual**, n.6. São Paulo: CHC USP, 2018. pp.88-109.

clara aos seguidores de Gottfried Semper), mas considerando como de igual importâncias aspectos relacionados à análise formal. Nesse sentido, o conceito de *Kunstwollen* se tornará central para a compreensão do pensamento de Riegl.

via comentadores, já que não há até hoje nenhuma tradução em língua portuguesa.

Como pode-se observar, apesar da distância temporal e das particularidades que ensejam a publicação dos dois textos, há um aspecto que particularmente articulam dois diferentes contextos. Tanto o contexto germânico da segunda metade do século XIX quanto o brasileiro das primeiras décadas do século XXI são marcados por tradições recentes. Se Riegl cumpria, outrora, um papel fundamental no estabelecimento da história da arte como ciência, a leitura de sua obra hoje no Brasil pode contribuir para o amadurecimento do campo no Brasil, particularmente no que tange aos estudos e debates da historiografia artística.

Considerando agora aspectos intratextuais ou internos ao texto (relacionados à obra como um todo e particularmente ao trecho traduzido), apresenta-se nos tópicos a seguir uma análise a partir das questões reunidas por Nord (2016, pp.73-76).

### **2.2.1. Sobre qual assunto ele diz**

De modo geral, trata-se de uma obra sobre história da arte e, particularmente, sobre uma história da ornamentação.

### **2.2.2. O quê**

O livro apresenta questões e problemas relacionados à análise estilística de objetos artísticos, ou seja, àquela abordagem historiográfica da arte fundamentada na visualidade – aspectos internos à obra – e não em dados a ela externos. Para isso, Riegl toma por objeto a ornamentação, um objeto não-prototípico da história da arte.

Tendo em vista que Riegl rivaliza com a teoria do surgimento técnico-material, que tem em Gottfried Semper e seus seguidores como seus defensores, e tendo em vista a ênfase no desenvolvimento do ornamento a partir de uma vontade da própria arte [*Kunstwollen*], é até

compreensível que o teórico selecione justamente um objeto cujas imagens que o compõem requeiram do observador, aparentemente, outras camadas de densa significação para além dos sentidos da própria visualidade.

### **2.2.3. *O que não***

Considerando a temática, as questões e problemas levantados por Riegl, verifica-se que ele não começa a abordar o assunto de um ponto zero, ou seja, explicando o que é a história da arte, o que é um ornamento, em que formas artísticas é possível observá-lo, etc. Na realidade, o autor já começa com uma questão que prevê que o leitor, no mínimo, esteja familiarizado, por exemplo, com o problema do lugar do ornamento na história da arte e, por consequência, que esteja, ao menos, interessado na proposta de constituir alguns fundamentos para a escrita de uma história da ornamentação.

### **2.2.4. *Em qual ordem***

De modo geral, o sumário indica que a obra adota uma divisão que mescla critérios históricos (das produções mais antigas às mais recentes), geográficos e civilizacionais (como observa-se em parte dos subtítulos do capítulo III: A. *Altorientalisches*, A.1 *Egyptisches*, A.2 *Mesopotamisches*, A.3 *Phönikisches*, A.4 *Persisches*, B.3 *Melisches*, B.4 *Rhodisches* e B.5 *Altböötisches. Frühattivitàches*), e estéticos (observado nos títulos dos capítulos I *Der geometrische Stil* e II *Der Wappenstil*, bem como no subtítulo do capítulo III: B.2 *Der Dipylon-Stil*).

Essa forma de organização não ocorre sem controvérsias. Por exemplo, no capítulo 1, em que Riegl toma por objeto majoritariamente ornamentos produzidos em períodos remotos da humanidade, ele também inclui exemplos mais recentes, produzidos por povos considerados, do ponto de vista civilizacional, “primitivos”. Esta combinação indefinida de critérios que organizam o conteúdo de *Stilfragen* é algo observado, segundo Hazan, em outras obras de história da arte, a qual tem como resultado a construção de uma narrativa que: “rompe a continuidade histórica do conjunto da obra; agrupa e favorece a certos países que se associam a uma corrente principal; isola os desenvolvimentos de três a quatro continentes em uma única seção composta de cronologias múltiplas; cria um desequilíbrio no número de informações que oferece em cada título de seção ou de capítulo, assim como na ordem na qual estas informações se apresentam; e, por último, estabelece uma distinção qualitativa entre Europa e os outros

continentes, distinção ao mesmo tempo geográfica, política e cultural” (HAZAN, 2010, pp.103-104).

Tal forma de organização também impactou algumas escolhas tradutológicas do sumário. Tal qual as traduções para as línguas inglesa e espanhola, optou-se aqui também por traduzir todas as referências territoriais apresentadas nos subtítulos do capítulo III na forma adjetiva, como um atributo implícito ao termo estilo e não em sua forma substantiva (por exemplo, usou-se “egípcio” ao invés de “Egito”). Em uma análise geral do restante da obra, me pareceu que Riegl se refere mais aos povos do que ao território que ocupavam. Além disso, foi igualmente uma solução para lidar, por exemplo, com a tradução de “*Der Dipylon-Stil*”, que não faz referência a um território, mas a um estilo específico. Por fim, apesar de apresentar-se, à primeira vista, como apenas um detalhe, uma questão supérflua, me parece haver aí também uma escolha deliberada e nada gratuita em convergir um atributo estilístico e histórico-cultural de uma determinada civilização (no contexto dessa obra, geralmente referenciado como *Kultur*) para um mesmo termo que irá caracterizar uma forma artística e visão de mundo específicas.

Encerrando a análise da organização geral de *Stilfragen*, curiosamente, a obra tem uma introdução, mas não uma conclusão.

Particularmente na introdução, o texto se divide em três partes.

Na primeira parte (RIEGL, 1893, pp.V-VII), o historiador de arte faz um preâmbulo ao tema geral do livro, propondo um diagnóstico de seu tempo a partir da problematização do próprio título. “Há mesmo uma história da ornamentação?” (RIEGL, 1893, p.V) Que tipos de teorias e métodos imperavam então na história da arte? Quem eram seus principais defensores e seguidores? A quais teorias de outras áreas da ciência essas teorias e esses métodos estariam relacionados?

Na segunda parte (RIEGL, 1893, pp.VIII-XVIII), o autor afirma a necessidade de estabelecer os fundamentos, bem como expulsar os “mais embaraçosos equívocos e preconceitos” (RIEGL, 1893, p.VIII) que impregnavam a história da arte até então. O autor apresenta de forma sintética os argumentos principais que serão desenvolvidos em cada um dos capítulos, antecipando parte das teorias às quais se opõe. Ele também localiza e justifica a elaboração da obra em relação ao seu percurso profissional.

Por fim, na terceira e última parte (RIEGL, 1893, pp.XVIII-XIX), Riegl conclui a introdução indicando o caráter agregador de sua obra, unindo fios, fragmentos dispersos. Ele ainda admite a dificuldade da tarefa que se autoimpôs e as possíveis recepções de sua obra.

O capítulo 1 é dividido igualmente em quatro partes.

Riegl (1893, pp.1-4) introduz o capítulo retomando as relações fundamentais entre arte e natureza, bem como as formas de manifestação: como criações de superfície (bidimensionais) ou plásticas (tridimensionais). Riegl relaciona a fundação do estilo geométrico na abstração da linha do contorno, a partir do qual desdobra-se a criação de formas a partir de combinações mais livres, bem como situa-o como pertencente a “um estágio de civilização relativamente baixo” (RIEGL, 1893, p.3).

Riegl (1893, pp.4-24) então inicia a segunda parte do capítulo retomando os dois dogmas relacionados ao surgimento do chamado estilo geométrico. Segundo o primeiro dogma, do fato do estilo geométrico ser encontrado em vários pontos da superfície da terra poder-se-ia concluir que ele “não poderia ter sido inventado em um ponto da superfície terrestre e ser disseminado, a partir desse ponto, por todas as partes do mundo” (RIEGL, 1893, p.4), mas sim que sua origem possivelmente foi espontânea, uma “geração espontânea”, lançando mão de um termo da biologia por ele também usado. Já o segundo dogma afirmava que “os mais simples e importantes motivos artísticos do estilo geométrico foram gerados originalmente através da técnica têxtil do trançado e da tecelagem” (RIEGL, 1893, p.6). De acordo com Riegl, os dois dogmas se apoiavam e as ideias de Gottfried Semper seriam igualmente responsáveis pela perpetuação de ambas. Ele teria sido o primeiro a reduzir “os elementos lineares do estilo geométrico à técnica têxtil do trançado e da tecelagem”, considerando “o vestuário como origem de toda arquitetura monumental” (RIEGL, 1893, p.6). Riegl então passa a submeter os dois dogmas (e, por consequência, as teorias de Semper) a um teste de validade e, após longa argumentação, finalmente os contesta.

Na terceira (RIEGL, 1893, pp.24-31), o historiador de arte dedica-se a debater o porquê a “luta contínua com a matéria” que marca a história da arte não ser também válida para os seus primórdios (RIEGL, 1893, p.24). Para isto, ele parte de uma análise de comunicação apresentada pelo arqueólogo alemão Reinhard Kekulé von Stradonitz sobre a “Origem das formas e do ornamento dos vasos gregos e pré-gregos”. Apesar de não concordar com uma série de argumentos de Kekulé, Riegl reconhece que foi dele “a única tentativa” feita, até então, “de explicar mais palpavelmente, de uma forma que ultrapassa as exposições meramente gerais, a transferência dos motivos ornamentais geométricos das técnicas têxteis a um outro meio” (RIEGL, 1893, p.25).

Por fim, Riegl (1983, pp.31-32) conclui o capítulo retomando o “objeto principal”: a contestação dos dois dogmas apresentados na segunda parte. Ele encerra, no entanto, tirando de Semper a responsabilidade pela interpretação materialista feita após e a partir de suas obras.

### **2.2.5. Usando quais elementos não verbais**

O livro parece ter sido impresso com técnicas tipográficas, tendo sido usados tipos serifadas. Como já indicado na folha de rosto da obra, *Stilfragen* é composta por “197 ilustrações ao longo do texto”, onde também se observa o logotipo da *Verlag von Georg Siemens*. As notas são incluídas no rodapé da página. As ilustrações são compostas por desenhos produzidos a partir de ornamentos reais especificamente para a obra, como também por fotogravuras (ou seja, imagens reproduzidas na impressão a partir da fotografia de um objeto real). Há também ilustrações obtidas de obras de terceiros, como é o caso das figuras 2 e 3 do capítulo 1, conforme informação dada pelo próprio Riegl (1893, p.17) na nota 4 da obra.

### **2.2.6. Com quais palavras**

Além de termos específicos da história da arte, Riegl faz farto uso de termos da arqueologia, da etnologia e das ciências naturais. Logo, a terminologia adotada por Riegl é bastante diversa e complexa. Apesar do desafio, devo admitir que minha primeira formação em história da arte foi um facilitador.

Ao longo da tradução, verificou-se a presença recorrente das partículas modais (em alemão, *Modalpartikel*), um tipo de recurso retórico que atravessa o uso da língua alemã em sua escrituralidade e oralidade, ou seja, faz-se presente igualmente no contexto acadêmico e no cotidiano. Apesar de saber que, como afirma Esteves (2014, p.100), “o fato de as línguas envolvidas [em um processo de tradução] serem diferentes” impedir, em algum ponto, “a transmissão de alguma coisa”, há estudos recentes que constatam tais dificuldades, mas também apontam para a possibilidade de traduzir a ideia expressa por uma *Modalpartikel*<sup>38</sup>. Considerando os limites da tradutora e do tempo para o desenvolvimento deste trabalho, este é, de fato, um dos pontos fracos da tradução.

---

<sup>38</sup> Entre esses esforços, destaco aqui as pesquisas de mestrado e doutorado da professora Marcelli Cherchiglia Aquino, professora de Língua e Linguística Alemã no Departamento de Letras Modernas da USP.

Riegl também faz farto de *Funktionsverbgefüge*, fenômeno linguístico numeroso e frequente na língua alemã e sobre o qual me deterei mais adiante.

Observa-se ainda algumas variações que parecem ser diacrônicas, tais como: a) a ocorrência de *giebt* (ao invés de *gibt*); b) algumas ocorrências do morfema *Ueber-* (ao invés de *Über-*) na formação de substantivos.

### **2.2.7. *Em quais orações***

As frases são geralmente longas e complexas, formado por, não raramente, mais de uma oração subordinada, com diferentes funções sintáticas.

### **2.2.8. *Com qual tom***

Considerando particularmente o trecho traduzido (ou seja, a introdução e o capítulo 1), há uma mudança de tom evidente. A introdução é muito mais panfletária, sendo possível nela observar de forma clara o ponto de vista de Riegl, as ideias por ele defendidas e seus alvos de ataque, a experiência profissional que deram origem à obra e da qual fala de forma apaixonada. O capítulo 1 é bem mais técnico, isto é, Riegl aborda o que chama de “estilo geométrico” por meio de fontes bibliográficas e iconográficas, hipóteses, exemplos etc. Não que a introdução careça de rigor acadêmico, mas este é muito mais claramente verificável no capítulo 1, enquanto a introdução se coloca como uma espécie de “manifesto” contra a teoria do surgimento técnico-material da arte, particularmente contra os seguidores de Gottfried Semper.

## **2.3. Tradução como difusão de conhecimento**

Retomando o quadro comparativo dos fatores extratextuais entre o texto original e a tradução, aproveito aqui o ensejo para debater um ponto que me parece caro, principalmente em relação à tradução de um texto técnico: a tradução como difusão de conhecimento.

Outrora, Alois Riegl empreendeu, por meio de sua obra, a defesa de uma forma de construir história da arte a partir da análise de aspectos puramente visuais, opondo-se assim ao determinismo do materialismo histórico. Agora, a tradução desta obra para o português brasileiro pretende, além do próprio exercício tradutológico de uma estudante de Letras que dá

seus primeiros passos pelas veredas desta área de pesquisa e atuação profissional, lidar com uma das várias lacunas de referências bibliográficas fundamentais para a formação de historiadores de arte e que, até hoje, não foram traduzidas e publicadas no Brasil. Nesse sentido, a faceta da “tradução como difusão de conhecimento”, para usar os termos de Esteves, tem um papel fundamental para o progresso científico nas mais diferentes áreas de conhecimento. Afinal, se “a tradução tem como função primordial trazer para uma determinada língua uma informação que está escrita em outra”, logo “a difusão do conhecimento depende, em grande medida, da tradução” (ESTEVES, 2014, p.71).

Por outro lado, Esteves ainda chama atenção para outro aspecto que envolve o processo de tradução: tal qual o próprio conhecimento científico, ela também se transforma histórica e culturalmente. Apesar de óbvio, a autora se refere a uma espécie de cegueira que acomete o leitor, que esquece que todo texto guarda, mesmo que de forma mais ou menos evidente, em sua forma original e, mais ainda, em suas traduções, uma determinada forma de ver e pensar o mundo ou, mais especificamente, uma área de conhecimento sobre ele (ESTEVES, 2014, p.72). Nesse sentido, os comentários e notas, bem como as escolhas lexicais da língua da tradução podem revelar algumas dessas inúmeras camadas que, como uma espécie de pátina, se acumulam sobre o texto original.

Na tradução de *Stilfragen*, por exemplo, a preocupação em guardar alguns sentidos do texto original se expressa na opção de traduzir a palavra *Mensch* como homem. Por mais que o uso da palavra alemã para referenciar o ser humano enquanto espécie aspire uma certa neutralidade, não se deve perder de vista que, no contexto em que a obra foi escrita, a visão universal da humanidade era eurocentrada, masculina e branca. Sobre essa questão, Chiarelli apresenta em *Arte Brasileira ou Arte no Brasil?* reflexões que, aqui citadas de passagem, indicam que, apesar das problematizações recentes, este ser humano universal ainda é um dos fundamentos do mundo da arte. Em suas palavras, da mesma forma que a Europa universalizou determinadas formas artísticas como imperativas – “tradicionalmente, os exemplares da arquitetura erudita, as pinturas a óleo sobre tela, as esculturas em mármore, em bronze são extremamente privilegiadas por suas características tipológicas, em detrimento de outras manifestações” (CHIARELLI, 2002, p.11) – ela também o fez em relação aos produtores de arte.

Dirigindo o foco agora não sobre o objeto de arte, mas sobre seu produtor, sabe-se que embora o sexo, a origem nacional, racial e social nunca tenham sido explicitamente determinantes para um indivíduo ser considerado artista, a Europa universalizou a noção que um artista, para ser de fato significativo, deveria ser

necessariamente homem e branco. Aparentemente, no último século, estas duas necessidades parecem estar deixando de ser absolutas. No entanto, tal situação de um modo geral ainda permanece, uma vez que são pouquíssimas as mulheres e/ou os homens nascidos fora dos polos culturais europeus (e, mais recentemente, também norte-americano) que hoje estão colocados na corrente principal da arte internacional. (CHIARELLI, 2002, p.11)<sup>39</sup>

Retomando o argumento de Esteves sobre a cegueira do leitor, mais adiante, a autora ainda apresenta um dado que se refere particularmente à história dos processos de tradução: as alterações do texto em seu percurso histórico. Como consequência deduzível dessas alterações (apesar da autora não trazer esta questão para o centro de sua discussão, mas que considero aqui igualmente pertinente), pode-se incluir uma crise da ideia de “original”. Após este breve parêntese para uma observação pessoal, retomo as palavras de Esteves, citando o seguinte trecho:

Outro fato que talvez não passe pela cabeça da maioria é o de que textos científicos antigos não recebiam o mesmo tratamento que recebem os textos científicos atuais. Antigamente, quando eram copiados ou traduzidos, eles podiam sofrer e efetivamente sofreriam alterações de grande monta, como simplificações para torná-los mais acessíveis a aprendizes, acréscimos e “correções”, entre outras. (ESTEVES, 2014, pp.72-73)<sup>40</sup>

Apesar da autora ressaltar processos de tradução bastante específicos e recortados historicamente, cabe também aqui uma avaliação tanto da tradução proposta, quanto daquelas usadas como referência para a sua produção. A começar pelas referências, um aspecto que me intrigou foi a subtração de trechos inteiros da obra pelo tradutor para a língua espanhola, Federico Miguel Saller. Quando observei pela primeira vez esta ocorrência, imaginei que pudesse se tratar de um erro de diagramação, algo que foge, a depender do contexto, ao ofício do tradutor. No entanto, tendo em vista a recorrência de tal fenômeno, comecei a considerar que foi uma escolha deliberada, para evitar repetições ou informações julgadas pelo tradutor como desnecessárias, excedentes. A tradução de Saller foi importante, no entanto, como

---

<sup>39</sup> Sobre o tema, recomenda-se o projeto *A História da rte*, concebido por Amália dos Santos, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira, que teve por objetivo “quantificar os aspectos já consolidados na narrativa da História da Arte”. Informações disponíveis no site (ver <<https://historiad rte.cargo.site/>>) e no impresso (ver <[https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada\\_rte-finalPortugues.pdf](https://files.cargocollective.com/c26505/AHistoriada_rte-finalPortugues.pdf)>) do projeto, acesso em 13 de jun. 2021.

<sup>40</sup> Mais adiante, a autora cita como exemplo o caso dos “tradutores e ‘sistematizadores’ dos períodos clássicos e medieval”, os quais “viviam no que Montgomery chama de ‘cultura do manuscrito’, que era caracterizado por uma grande indeterminação. Copistas, trabalhando individualmente, alteravam os textos que copiavam, deliberadamente ou não. Uma série de erros, reduções, equívocos, acréscimos e muitas outras ‘mudanças editoriais’, nas palavras de Montgomery, faziam proliferar cópias não iguais de um texto-fonte, e versões diferentes coexistiam, sem um controle rigoroso (MONTGOMERY, 2000, p.19). Outro ponto importante é que não havia regras claras sobre como os tradutores deveriam proceder. Os tradutores eram livres para alterar uma obra, acrescentar novos exemplos, reorganizar o material ou dividi-lo em capítulos que antes não existiam e até mudar o fraseado dos textos.” (ESTEVES, 2014, p.75)

referência de escolhas lexicais, de forma a refinar os múltiplos sentidos expressos por uma única palavra a partir do exemplo de outra língua igualmente românica. Por outro lado, a tradução para a língua inglesa de Evelyn Kain me pareceu, além de mais fiel ao conteúdo integral do texto, bem mais clara, em termos semânticos, tendo-a usado como referência para entender trechos que considerava bastante nebulosos, difíceis de serem por mim compreendidos. No entanto, em termos de estrutura sintática, me pareceu bem mais livre do que a edição em língua espanhola e mesmo em relação à minha. Acredito que tal ocorrência tenha relação específica com a estrutura da língua inglesa e não só com a escolha da tradutora.

## 2.4. Terminologia

Como é de se esperar de uma obra técnica, para traduzir Riegl foi necessário lidar com termos e conceitos específicos da história da arte e da arquitetura (que são, de fato, o meu campo mais familiar), mas não só. Além de enfrentar, é claro, a língua alemã a partir de uma perspectiva histórica foi um verdadeiro desafio, foi necessário igualmente a pesquisa de conteúdos da arqueologia, da etnologia, da psicologia, das ciências naturais e da história geral.

Entre os termos de difícil tradução, como já antecipado no capítulo 1, por justamente cruzar ideias do mundo da arte e da psicologia, está *Kunstwollen*. A nota de Fabris na tradução brasileira de *Der Moderne Denkmalkultus* (1903), complementada por uma nota de edição, apresenta a questão:

Levando em conta uma observação de Pächt (op. cit., p.160), pergunta-se se a tradução mais exata não seria “pulsão artística”, pelo fato de não supor um ato consciente da vontade. A hipótese de Bazin encontra respaldo na leitura proposta por Carlo L. Ragghianti, que lembra que o *Kunstwollen* não é um simples *Wille* (vontade), conservando a mesma ambiguidade entre vontade e tensão, finalismo e fatalismo, presente em Arthur Schopenhauer. Além disso, o autor reporta o conceito às discussões travadas nos círculos psicológicos de Viena, afirmando que se poderia evocar “as pulsões do inconsciente impessoal”. Cf. Carlo L. Ragghianti, *La critica della forma*, Firenze: Baglioni & Berner e Associati, 1986, p.121-122. (N da E.: em vista do acima exposto e por falta de opção em português de um termo correlato próximo do latíno *velle*, de onde deriva *Wille*, optamos por traduzir *Kunstwollen* por “querer da arte”, fazendo uso da forma no infinitivo para denotar a ideia de algo em processo, mutável, que há aí, e o adjetivo *gewollt*, por “volível.”) (FABRIS, 2014, pp.10-11)

Na mesma edição da obra rigeliana, é ainda apresentada, antes do texto traduzido, uma “nota da edição brasileira”, em que são elencados alguns termos utilizados no texto traduzido,

contextualizando-os em relação às ideias de Alois Riegl. Entre os termos citados, três particularmente interessam a este trabalho, pela recorrência em *Stilfragen*<sup>41</sup>:

Civilização (*Kultur*): para Riegl, e muitos outros, há uma diferença entre cultura e civilização, proveniente do Iluminismo; assim se cultura é, *grosso modo*, antropologicamente, o conjunto de atitudes, valores e conhecimento adquirido e compartilhado por um determinado grupo social, à civilização se agrega a ideia de progresso, de evolução das relações e realizações coletivas e sociais; assim, aqui, *Kulturgeschichte* é a “história das civilizações”. [...]

Evolução (*Entwicklung*): termo mais adequando a um texto ancorado em conceitos vigentes no século XIX, muito influenciado pelo darwinismo, ao contrário de “desenvolvimento”, termo mais comum no século XX e carregado de conotações economicistas. [...]

Querer da arte (*Kunstwollen*): tem para Riegl tanto o sentido de um desejo, de uma vontade, portanto consciente, como de uma pulsão [...], que dá origem a afinidades conceituais e formais na arte de uma época. (DAVIDSOHN e FALBEL, 2014, pp.23;24)

Apesar da questão levantada, acabei optando por traduzir *Kunstwollen* como “vontade da arte”, por já ser um termo muito popular no campo da história da arte no Brasil e por não ter chegado a um resultado satisfatório e que articulasse os vários sentidos da ideia original. Com relação aos termos *Kultur* e *Entwicklung*, optei por acompanhar suas soluções também por ter encontrado respaldo também em Laraia (2001) e Hazan (2010).

Outro termo que foi particularmente difícil traduzir foi *Trieb*. Considerando a própria cunhagem por Riegl de *Kunstwollen*, pressupôs-se que seria de grande valia verificar suas ocorrências, por exemplo, em obras que investigam o desenvolvimento da psiquê, como as de Sigmund Freud (1856-1939), não apenas por ser contemporâneo a Riegl. Deve-se ainda lembrar que ambos compartilham não só um mesmo espírito de época, como também a própria língua e cultura científica germânicas. Nesse sentido, como referência, usei a obra intitulada “Dicionário Comentado do Alemão de Freud” de Luiz Alberto Hanns, o qual indica que “a tradução de *Trieb* é uma das mais polêmicas, devido à extensa gama de significados e conotações do termo em alemão, bem como devido a peculiaridades no emprego freudiano do termo” (HANNS, 1996, p.338). No entanto, é na listagem dos “significados do verbo *treiben* e do substantivo *Trieb*” que foram apresentados argumentos que provocaram reflexão sobre a tradução inicialmente proposta (a saber: de *Trieb* enquanto instinto), os quais são elencados a seguir:

---

<sup>41</sup> A saber: *Kultur* tem quinze ocorrências (duas na introdução e treze no capítulo 1); *Entwicklung* tem trinta e uma (sendo uma no sumário, dez na introdução e vinte no capítulo 1), sem contar as ocorrências do verbo *entwickeln*; e, finalmente, *Kunstwollen* tem três (uma na introdução e duas no capítulo 1).

- 1) Força interna que impele ininterruptamente para a ação, ímpeto perene (também utilizado como verbo). *Sentia um ímpeto de viver, de viajar, de conhecer novas terras e pessoas.*
- 2) Tendência, inclinação. *Ele segue cegamente suas inclinações, sem respeitar nada e ninguém.*
- 3) Instinto, força inata de origem biológica dirigida a certas finalidades. *A crianças tem um instinto de mamar.*
- 4) Ânsia, impulso no sentido de algo que toma o sujeito, vontade intensa (também utilizado como verbo). O assassino sentiu um impulso (ânsia) de matar (*Der Mörder spürte einen Trieb zu morden*).
- 5) Broto, rebento (vegetais). Designa na botânica o broto que nasce do caule (também utilizado como verbo). *Um novo broto pareceu esta semana.* (HANNS, 1996, pp.338-339)

Pensei assim em trocar instinto por pulsão, no entanto, entre os significados de *Trieb* elencados no *Deutsches Wörterbuch* pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e citados por Hanns, destaco:

Na filosofia e na psicologia do século XVIII, tem o sentido de *instinct* e designa as moções (*Regungen*) primitivas e naturais. Também é empregado em composição com outros termos para nomear instintos (*Äußerungstrieb*, instinto de expressar; *Nachahmungstrieb*, instinto de imitar etc.). (HANNS, 1996, p.341)

Por fim, uma tabela apresentada também por Hanns fez-me manter a sua tradução como instinto, tendo em vista que seria o *Trieb* manifestando-se na espécie humana [*Mensch*].

## PULSÃO NA LÍNGUA ALEMÃ

Dimensões onde se manifesta:			
Na Natureza em Geral	Nas Espécies	No Indivíduo da Espécie	Para o Indivíduo
Formas de manifestação:			
Grandes forças impelentes, princípios da natureza	Instintos, disposições	Estímulos ou impulsos nervosos	Imagens internas de impulsos, tendências, necessidades, vontades
Campos de investigação:			
Sentido (Filosofia da Biologia, Religião, Metafísica)	Finalidade e Mecanismo (Paradigmas da Biologia)	Fisiologia (Visão neuroanatômica)	Mundo Psíquico (Psicologia)

Fonte: HANNS, 1996, p.343.

No entanto, em outros momentos, fiz escolhas de tradução que dialogam, em certa medida, com o tempo presente. A palavra *Rahmen* originalmente está relacionada também ao sentido de borda, quadro, limite. No contexto de uso por Riegl em *Stilfragen*, ela poderia ser traduzida como “no âmbito da pesquisa”, ou seja, indicando o recorte por ela proposto. No entanto, me apropriei da solução encontrada por Rodnei Nascimento para a tradução do termo em *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren* de Hans Belting<sup>42</sup>, na qual *Rahmen* enquanto enquadramento é central para a compreensão da tese lançada pelo historiador de arte alemão e, de forma mais ampla, orienta toda a obra.

A tradução de *Übertragung* (ou *Uebertragung*, tal como ocorre em Riegl) é um caso particular. A palavra foi traduzida na maior parte das vezes como transferência, sendo feita uma única adaptação na passagem “*die Uebertragung des Darwinismus auf ein Gebiet des Geisteslebens*”: na primeira versão desse relatório, que foi submetida para avaliação, foi optou-se por traduzi-la como contágio. No contexto em questão, a palavra transferência me pareceu

<sup>42</sup> BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

fraca (pois prevê a mera mudança de uma dada coisa de um lugar para outro) e muito passiva, considerando que a ideia expressa por ela é de que apenas uma das áreas foi contaminada pela outra. Outras opções seriam transmissão (a qual tem também forte acepção epidêmica, mas que poderia dar a sensação de uma linha sucessória por filiação hereditária) ou contágio. A última foi, no entanto, a que me pareceu mais adequada por ser uma das acepções indicadas no *Deutsches Wörterbuch* dos irmãos Grimm<sup>43</sup>, mas principalmente por prever uma situação mais interativa (por exemplo, como observamos ao longo dessa pandemia, o contágio desenfreado prevê também a criação de variantes de um vírus, podendo torná-lo mais ou menos transmissível ou mortal, podendo inclusive contaminar novamente o indivíduo que antes foi o vetor da primeira transmissão).

Vale ainda ressaltar uma outra camada de significados que podem igualmente contribuir para a tradução de *Übertragung* como contágio. A quarta parte do *Cours de linguistique générale* [Curso de Linguística Geral] de Ferdinand de Saussure (1857-1913) tem como tema a chamada Linguística Geográfica, sendo que o capítulo IV aborda particularmente o fenômeno da “Propagação das ondas linguísticas”, o qual guarda certa semelhança com aqueles relativos à observação de certas formas plásticas em diferentes pontos da superfície terrestre analisados por Riegl, como pode-se observar no trecho a seguir:

A propagação dos fatos de língua está sujeita às mesmas leis que regem qualquer outro costume, a moda, por exemplo. Em toda a massa humana, duas forças agem sem cessar simultaneamente e em sentidos contrários: de um lado, o espírito particularista, o “espírito de campanário”; de outro, a força de intercurso, que cria as comunicações entre os homens. [...] É o intercurso que se deve a extensão e a coesão de uma língua. Ele age de duas maneiras: quer negativamente, impedindo o retalhamento dialetal ao sufocar uma inovação no momento em que surge em algum ponto, quer positivamente, favorecendo a unidade ao aceitar e propagar tal inovação. [...] Por vezes, verificamos com espanto que dois dialetos de uma mesma língua, em regiões bastante afastadas uma da outra, têm um caráter linguístico em comum; é que a mudança, surgida primeiramente num sítio do território, não encontrou obstáculo à sua propagação e se estendeu gradualmente para muito longe do seu ponto de origem. Nada se opõe à ação do intercurso na massa linguística, na qual não existem senão transições sensíveis. [...] **Esses fatos linguísticos se propagaram por contágio**<sup>44</sup> [grifo nosso]; e é provável que o mesmo aconteça com todas as ondas; partem de um ponto e se irradiam. (SAUSSURE, 2012, pp.270-272)

Apesar de compreender que tal escolha possa ser bastante controversa<sup>45</sup>, optei por manter a solução original tendo em vista os argumentos apresentados.

<sup>43</sup> Ver <[www.woerterbuchnetz.de/DWB/übertragung](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/übertragung)>, acesso em 13 de jun. 2021.

<sup>44</sup> Em francês, “*Ces faits linguistiques se sont propagés par contagion*” (SAUSSURE, 1931, p.283).

<sup>45</sup> Por exemplo, no parecer de mérito elaborado para fins de avaliação desse trabalho, o professor Helmut Galle argumentou que “transferência” ou “transmissão” seria uma opção mais adequada para expressar a “ideia da forma como estilos passam de uma cultura para outra”.

Há também aspectos retóricos, relacionados à imagem que o texto constrói que igualmente merecem aqui destaque. Ainda segundo Esteves (2014, p.100), “colocar em contato línguas e culturas diferentes é o que a tradução faz. Criar enunciados em uma língua que possam substituir ou representar enunciados que foram produzidos em outra língua é a tarefa a que se propõe a tradução.” Para mim, que venho das artes visuais, o ofício do tradutor é semelhante ao do artista: plasmar imagens a partir da tradução de outras imagens. Em Riegl, por exemplo, procurei preservar a tradução de “*Erdoberfläche*” como “superfície terrestre” de forma que permanecesse o diálogo com as outras superfícies apresentadas por Riegl. Como em uma espécie de projeção, a forma como Riegl constrói a imagem de seu texto é bastante plástica. O surgimento de imagens na materialidade das superfícies artísticas ecoa assim retoricamente no surgimento do estilo geométrico em vários pontos da superfície terrestre. O efeito disso é que Riegl aproxima debates e especulações das ciências biológicas e da história da arte (com as quais, a saber, Riegl discorda), unindo assim as teorias do surgimento humano na Terra àquelas que pretendem explicar o surgimento das formas artísticas de estilo geométrico.

Considerando a arquitetura linguística de Riegl, como já indicado anteriormente, o farto uso que Riegl faz de *Funktionsverbgefüge*, fenômeno linguístico numeroso e frequente na língua alemã. Segundo Welker (1998, p.120), os *Funktionsverbgefüge* são usados por conta da inexistência de sinônimos ou “em detrimento de verbos simples, o que ocorre na linguagem escrita, sobretudo burocrática, técnico-científica e jornalística”. Entre as características dos *Funktionsverbgefüge*, estão: “1º) os verbos não têm seu significado original; 2º) os substantivos podem ser precedidos de uma preposição ou não” (WELKER, 1998, p.119). As frases, por sua vez, são geralmente longas e complexas, formado por, não raramente, mais de uma oração subordinada, com diferentes funções sintáticas. Pensando no efeito produzido por essas duas particularidades estruturais do texto riegliano a partir de uma perspectiva poético-plástica, os *Funktionsverbgefüge* são como ornamentos compostos de várias partes que, tomados de forma isolada, possuem um significado diverso daquele produzido pela articulação das partes em uma única imagem; por sua vez, as árvores sintáticas produzidas por tais orações “como uma fita de ondas estreita e abainhada com ramificações espiraladas [...]”; como fios de folhas ricamente ramificado” (RIEGL, 1893, p.XIII). Nesse sentido, Riegl não apenas tem o ornamento como tema, mas ele se materializa enquanto na matéria linguística de sua obra.

## 2.4. Notas

Finalmente, de modo a justificar o caráter das notas e a apresentação formal (ou seja, considerando especificamente o meio físico) da tradução comentada neste trabalho, lanço mão das reflexões de Sardin (2007), segundo o qual as notas de uma tradução lembram que esta é um “jogo de escrita(s)”<sup>46</sup> cujas regras não são fixas, previamente dadas, mas que se ajustam a depender da relação de diferença entre duas línguas e culturas. Nesse sentido, Sardin aponta para um hiato, uma espécie de vão que incomodamente quebra a unidade do texto e traz para a superfície a voz do tradutor, geralmente condenada pelo leitor à invisibilidade, ao desaparecimento – os quais, deve-se frisar, são meramente ilusórios. Se não há rígidas regras pré-estabelecidas, como criar uma forma de apresentação a partir do texto com o qual se trabalha? Para isso, retoma-se o artigo de Zavaglia et al., em particular o ponto em que é analisada a tradução de Janczur. Apenas uma observação: apesar dos comentários sobre a tradução de Renard serem também bastante interessantes, avalio que os relacionados ao trabalho de Janczur tenham mais afinidade com este trabalho, justamente pelo fato dos dois serem textos técnicos, enquanto o objeto de Renard tratar-se de um romance. As próprias autoras reconhecem a diferença entre as traduções ao fim da análise comparativa, que pretendia ilustrar, de forma breve, a diversidade do gênero tradução comentada:

Percebe-se aqui uma grande diferença em relação ao trabalho de Janczur, cujas notas remetem a comentários de teor predominantemente histórico, devido à natureza da obra em tradução, voltados a um possível leitor. Já a pesquisa de Renard mostra o processo criativo da tradução, com seus deslocamentos e vicissitudes, voltados a ela própria como tradutora. Mais uma vez, é a **natureza da obra em tradução que direciona a configuração do texto.** [grifo nosso] (ZAVAGLIA et al., 2015, p.348)

Em primeiro lugar, a tradução de Janczur é dotada de notas das seguintes naturezas:

- históricas, relacionadas à história da ciência (“história da biologia, cientistas citados [...] ou eventos [...], significativos para o desenvolvimento da ciência”) (ZAVAGLIA et al., 2015, p.338).
- explicativas, que pretendiam familiarizar o leitor à “terminologia da obra” (ZAVAGLIA et al., 2015, p.338).
- atualizadoras, que “designavam ou conceituavam modernamente o contexto científico ou terminologia (‘seres elevados’ séc. XIX e ‘seres complexos’ atualmente [...])” (ZAVAGLIA et al., 2015, pp.338-339).

---

<sup>46</sup> No original, “*la traduction est un jeu d’écriture(s)*” (SARDIN, 2007).

- de tradução, as quais estão relacionadas às escolhas linguísticas do tradutor (ZAVAGLIA et al., 2015, p.339).

No entanto, como pode-se antecipar, as notas de tradução de Janczur não eram necessariamente de uma categoria ou de outra, mas, em vários momentos, tiveram o caráter híbrido, contemplando mais de um dos itens acima.

Para *Stilfragen*, foram elaboradas setenta e nove notas que podem ser, grosso modo, divididas em quatro grupos:

- notas informativas, que apresentam breve e superficialmente um autor e/ou obra referenciada por Riegl (indicando inclusive onde podem ser acessadas), lugares etc.
- notas explicativas, que elucidam termos técnicos relacionados ao universo da história da arte.
- notas contextualizadoras, que relacionam o contexto de uso de um termo ou expressão, relacionando-o com os debates recentes da história da arte.
- notas de tradução, que enfatiza o processo de tradução, indicando os caminhos percorridos que justificam particularmente algumas escolhas.

Do ponto de vista formal, “o trabalho final da tradução [de Janczur] foi apresentado sob a forma de duas colunas, lado a lado, [...] caracterizando uma publicação bilíngue interlingual”: o texto original à esquerda e a tradução para o português brasileiro à direita (ZAVAGLIA et al., 2015, p.339). Além disso, as notas do autor e do tradutor compartilharam o mesmo espaço (o pé da página), sendo a única diferença entre elas a inserção da sigla N.T. (ou seja, Nota da Tradutora) no início daquelas elaboradas por mim, como comentário à obra e ao processo de tradução.

Neste ponto, é oportuno retomar as reflexões de Sardin (2007), que comenta a diferença entre, por exemplo, a nota final e a nota de rodapé. Articulando suas reflexões a de outros teóricos, Sardin afirma que na última o sentido de falta, de “uma ausência de totalidade”<sup>47</sup> se impõe mais fortemente. Apresenta-se assim, ao mesmo tempo, como uma “extensão indispensável”, mas também como uma “quebra textual”<sup>48</sup>, pois ela passa a rivalizar e dividir a centralidade do texto. Em sua reflexão final, no entanto, o autor afirma:

---

<sup>47</sup> No original, “une absence de complétude” (SARDIN, 2007).

<sup>48</sup> No original, “La note de bas de page [...] forme son prolongement indispensable. Mais elle introduit aussi une rupture textuelle” (SARDIN, 2007).

A nota, neste sentido, é sim o paradigma das possibilidades. É um convite para viajar [...] e ir além [...]. Mais do que a questão da sua necessidade sempre debatida, é a das possibilidades que ela abre que deve prender a nossa atenção, porque é isso que faz a beleza do gesto de tradução. (SARDIN, 2007)<sup>49</sup>

Ao abordar particularmente o universo das traduções literárias, Karas (2007) afirma que, ao contrário daquelas “lidas na ausência de seu original”<sup>50</sup>, as edições bilíngues constroem um espaço de coexistência entre original e tradução que, postos lado a lado, torna possível, “se o leitor quiser”<sup>51</sup>, questionar a relação existente entre um e outro. Ainda segundo a autora, esta forma de disposição dos textos remonta possivelmente ao início da história da tradução. Considerando os fins desta proposta de tradução comentada e o contexto primeiro em que ela será apresentada, a justaposição de original e tradução (a saber: inclusive no caso das notas elaboradas pelo próprio Riegl) pretende facilitar sua leitura pela banca avaliadora. Ao mesmo tempo, quando divulgado o trabalho, terá a mesma função já indicada: possibilitar (lógico, a quem puder e quiser) a leitura contrastiva entre os dois textos, abrindo assim uma fresta para a geração de outros, a partir do questionamento da relação ali estabelecida. Retomando assim uma das questões lançadas no início deste capítulo a partir da citação de Zavaglia et al., assume-se o risco de tornar evidente que a própria tradução pode ser, em certa medida, ela própria um comentário, colocando assim em evidência a presença e o ofício da tradutora, com seus erros e acertos. Ou, nas palavras conclusivas de Karas (2007), “as edições bilíngues, portanto, suscitam questionamentos sobre a leitura imposta pela presença do texto-fonte, pela visibilidade do tradutor e de sua obra e pelo aparato crítico que reúne esses elementos”<sup>52</sup>.

## 2.5. Metodologia

A tradução aqui proposta baseou-se no arquivo digital da publicação original de *Stilfragen* pela *Verlag von Georg Siemens*, em 1893, disponível na biblioteca da *Universität Heidelberg* [Universidade de Heidelberg]. Como ferramenta auxiliar ao processo de tradução,

---

<sup>49</sup> No original, “*La note, en ce sens, est bien le paradigme des possibles. Elle est une invitation au voyage [...] et au dépassement [...]. Plus que la question de sa nécessité toujours débattue, c'est celle des possibles qu'elle ouvre qui doit retenir notre attention, car c'est celle-là qui fait la beauté du geste traductif*” (SARDIN, 2007).

<sup>50</sup> No original, “*en l'absence de leur original*” (KARAS, 2007).

<sup>51</sup> No original, “*si le lecteur le veut bien*” (KARAS, 2007).

<sup>52</sup> No original, “*Les éditions bilingues suscitent donc des questions quant à la lecture imposée par la présence du texte source, par la visibilité du traducteur et de son travail, et par l'apparat critique qui réunit ces éléments*” (KARAS, 2007)

foi realizado um levantamento das traduções já realizadas para línguas românicas e inglesa. Das traduções mais antigas às mais recentes, foram encontradas as seguintes edições:

- *Problemi di stile: Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*. Milano: Feltrinelli, 1963. Tradução para língua italiana de Mario Pacor.
- *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. Tradução para língua espanhola de Federico Miguel Saller.
- *Questions de style : Fondements d'une histoire de l'ornementation*. Paris: Hazan, 1992. Reeditado em 2002. Tradução para a língua francesa de Henri-Alexis Baatsch e Françoise Rolland.
- *Problems of style: foundations for a history of ornament*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. Tradução para a língua inglesa de Evelyn Kain.

A única tradução à qual tive acesso fácil foi aquela para a língua inglesa. Por outro lado, aquela que não consegui localizar qualquer volume físico ou arquivo digital foi a tradução para a língua italiana. Já no caso da tradução para a língua espanhola, já havia conseguido acessar apenas arquivo digital da introdução. Felizmente, localizei volumes físicos da mesma edição disponíveis em bibliotecas da USP (a saber: nas bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU<sup>53</sup> e da Escola de Comunicação e Artes - ECA<sup>54</sup>). Considerando a dificuldade de acesso à obra física por conta da pandemia, a professora Magdalena Nowinska solicitou a digitalização apenas do capítulo 1 à biblioteca da ECA. Apesar de estar também disponível a tradução para a língua francesa na Biblioteca do Museu Paulista<sup>55</sup>, preferi me ater apenas às edições em língua espanhola e inglesa, por conta do meu parco conhecimento daquela. No processo de tradução e de comparação das edições estrangeiras selecionadas, tive a oportunidade também de cotejar soluções de tradução, as quais citarei ao longo do trabalho.

Do ponto de vista do método, o processo de tradução se dividiu em três etapas. Primeiramente, foi feita uma leitura integral anotada do trecho selecionado. Fiz essa opção por conta de meus conhecimentos ainda limitados da língua alemã e para otimizar o tempo de trabalho, aproveitando a primeira leitura para produzir uma versão bruta da tradução, em que a

---

<sup>53</sup> Situação da obra no acervo da biblioteca da FAU na ocasião da pesquisa: localização 745.43 R443p; status: circula, em empréstimo no momento.

<sup>54</sup> Situação da obra no acervo da biblioteca da ECA na ocasião da pesquisa: localização: 729 R554p; status: circula, disponível.

<sup>55</sup> Situação da obra no acervo da biblioteca do Museu Paulista na ocasião da pesquisa: localização 701.8 R417q; status: circula, disponível.

multiplicidade de sentidos e anotações de incompreensões, dúvidas e primeiras ideias de comentários foram integralmente anotadas. Em segundo lugar, foi feita uma primeira revisão, que pretendia refinar o texto para sua primeira leitura e revisão pela orientadora. Esta etapa foi também marcada pelo cotejo da minha tradução com as traduções para as línguas inglesa e espanhola, que possibilitou a compreensão de termos ou passagens ainda obscuros, bem como pela indicação das primeiras notas comentadas que seriam incluídas na versão final da minha tradução. Por fim, após a revisão da orientadora, foram feitas outras revisões e a redação final das notas. Todas essas etapas foram desenvolvidas tendo como suporte dicionários digitais (referenciados na bibliografia).

Ainda em relação ao método, devo fazer uma observação sobre a tradução de alguns termos, no mínimo, bastante problemáticos, como *Hottentotten*, *Australneger* e *Naturvolk*. Como trata-se de uma tradução que tem como público alvo historiadores da arte, ou seja, investigadores (em formação ou em formação) que tem como objeto de estudo não só as formas artísticas, mas também os discursos sobre elas através do tempo (ou seja, a historiografia artística), acredito que apresentar uma tradução dos termos que preserve os racismos de época, contextualizando-os e questionando-os por meio de notas comentadas, seja também uma ação formativa do público que se pretende alcançar, a fim de que se tornem, inclusive, mais sensíveis à continuidades dessas ideias na atualidade. Um bom exemplo da adoção deste método são as notas de tradução dos termos *Mensch* e *Naturvolk*, bem como a nota contextualizadora da oposição entre “o reino da geração espontânea da arte” e “a lei histórica da hereditariedade e da aquisição” em relação à história da ciência para além da historiografia artística, abordando a história da biologia.

É importante aqui destacar que, por falta de experiência em desenvolver um projeto de tradução comentada e por uma dose a mais de deslumbramento e teimosia, subdimensionei todo o trabalho que implica um trabalho como este. Teria alcançado resultados mais qualitativos, por exemplo, se tivesse traduzido um trecho mais breve da obra e dedicado um maior tempo para sua revisão e análise. Por fim, diante de todo o trabalho de tradução já desenvolvido no primeiro semestre, acabei optando por incluir nesse relatório todo o trecho traduzido, com seus erros e acertos, com a certeza de que o projeto proposto não se finda aqui, mas apenas se inicia.

## CONCLUSÃO

Em *Stilfragen*, Riegl se dedica à minúcia, a algo muitas vezes considerado menor, mera perfumaria, que sequer tinha até então uma história: o ornamento. Inversamente proporcional, sua obra estabeleceu-se como um monumento da história da arte enquanto disciplina científica autônoma, marcando assim uma mudança dos paradigmas até então estabelecidos. A “vontade da arte”, a autonomia das formas artísticas justificava a importância específica do ofício do historiador de arte.

A partir desse preâmbulo, pode-se deduzir que traduzir Alois Riegl não foi uma tarefa fácil. Além da necessidade de lidar com aspectos não só da história da arte e da arquitetura (que são, de fato, o meu campo mais familiar), mas também da arqueologia, da etnologia, da psicologia, das ciências naturais e da história geral, enfrentar a língua alemã a partir de uma perspectiva histórica foi um verdadeiro desafio. Nesse sentido, se um dos objetivos iniciais era aproveitar o desenvolvimento de um TGI para estudar e praticar a língua alemã em profundidade e de focal (ou seja, a partir de um texto que tivesse relação com a minha área de interesse acadêmico), acredito que este tenha sido alcançado.

Do ponto específico do pensar e fazer tradução, a tradução comentada de um texto técnico foi um exercício marcado por escolhas, reflexões, dúvidas e, por fim, aprendizados. O principal deles é o fim último do [novo] texto produzido, para quem ele é traduzido. Esta tradução, por exemplo, tem por objetivo final servir a historiadores da arte (formados ou em formação) falantes da língua portuguesa e que tenham pouco ou nenhum conhecimento de língua alemã. Esta escolha definiu não só o perfil das notas comentadas ao longo da tradução, mas também a opção por preservar, em alguns casos, termos e ideias ultrapassadas e revisadas, de modo que a leitura da tradução seja igualmente um processo de formação em história da arte.

Por fim, não posso me furtar de registrar algo que extrapola o processo de tradução, mas que, por outro lado, poderia limitar o desenvolvimento de um trabalho desta natureza. Como já apresentado na introdução, este trabalho nasce do desejo de contribuir para a formação de historiadores da arte. Em pesquisas anteriores, nas quais me dediquei à história dos espaços e das condições de formação dessa área de conhecimento científico ainda de reconhecimento institucional vacilante no contexto brasileiro, uma das coisas que mais me chamou a atenção foram os projetos suspensos e abortados, principalmente por fatores que justamente ultrapassavam os limites acadêmicos.

Desde março de 2020, o mundo foi posto de ponta cabeça com a declaração oficial pela OMS da pandemia de COVID-19. Em nosso contexto particular, a situação se tornou ainda mais grave por conta das ações do governo federal frente à pandemia de covid-19, as quais foram e continuam sendo implementadas tendo como único objetivo a morte, física e simbólica. Em meio a um mundo que se despedaçava, no qual qualquer garantia de sobrevivência se desmanchava dia após dia, o desenvolvimento desta pesquisa foi, ao mesmo tempo, uma âncora para o presente e um lance para um futuro, o qual, apesar de incerto, justamente por isso torna-se urgente, como forma de resistência da vida sobre a morte, plantá-lo.

Espera-se que este trabalho ultrapasse as fronteiras disciplinares e sirva tanto como referência para futuras propostas de tradução, particularmente de textos da área de história da arte, mas que a tradução também sirva de subsídio teórico para os historiadores da arte em formação, suprindo assim uma das várias lacunas indicadas anteriormente.

## BIBLIOGRAFIA

### *Fonte primárias*

RIEGL, Alois. **Silfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.** Berlin: Verlag von Georg Siemens, 1893. Disponível em: <<https://archive.org/details/stilfragengrundl00rieguoft/page/n4/mode/2up>> e <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1893/0025>>. Acesso em: 10 jan. 2021

\_\_\_\_\_. **Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación.** Barcelona: Gustavo Gili, 1980. Tradução para língua espanhol de Federico Miguel Saller.

\_\_\_\_\_. **Problems of style: foundations for a history of ornament.** Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992. Tradução para a língua inglesa de Evelyn Kain.

### *Fontes secundárias*

ABES, Gilles Jean. Considerações sobre Charles Baudelaire, o crítico de arte. In: **Scientia Traductionis**, n.7, 2010.

AQUINO, Marcelli. **A função dinâmica das partículas modais alemãs doch e ja no ensino de línguas.** Belo Horizonte: UFMG, 2012. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/LETR-8ST23Y>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

AQUINO, Marcelli. **O esforço de processamento das partículas modais doch e wohl em tarefas de pós-edição: uma investigação processual no par linguístico alemão/português.** Belo Horizonte: UFMG, 2012. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/RMSA-AJTPCP>>. Acesso em: 30 mar. 2016.

ARENAS, José Fernández. **Teoría y Metodología de la Historia del Arte.** Barcelona: Editorial Anthropos, 1982.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral; LACERDA, Rodrigo. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos.** Rio de Janeiro: Lexicon, 2012.

BARROS, José D. Alois Riegl e a visibilidade pura: revisitando a obra de um historiador da arte de fins do século XIX. In: **Revista Cultura Visual**, n. 18. Salvador: EDUFBA, dezembro/2012. pp. 61-72.

BAUMGARTEN, Jens. Max Dvořák entre a Primeira e a Segunda Escola de Viena. In: DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. Tradução de Valéria Alves Esteves Lima. pp.19-33.

BAZIN, Germain. **História da História da Arte: de Vasari aos nossos dias**. São Paulo, Martins Fontes, 1989. Tradução de Antonio de Padua Danesi.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Tradução de Rodnei Nascimento.

CASON, Francesca. **Claudiano, Gigantomachia (c.m. 53). Introduzione e commento**. Veneza: Università Ca' Foscari Venezia, 2017/2018. Tesi di Laurea in Filologia e Letteratura italiana. Disponível em <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/12601/841057-1214067.pdf?sequence=2>>, acesso em 05 de jun. 2021.

CHEVALIER, Jean; Alain Gheerbrandt. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. Tradução de Vera da Costa e Silva et al..

CHIARELLI, Tadeu. Arte brasileira ou arte no Brasil? In: **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. pp.11-26.

CITON, Marlon. **Do Imperium ao Rex: a formação do poder político-militar de genserico entre os vândalos (século V)**. Curitiba: Deprtamento de História da UFPR, 2013. Monografia de fim de curso. Disponível em <[http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2014/12/marlon\\_citon.pdf](http://www.humanas.ufpr.br/portal/historia/files/2014/12/marlon_citon.pdf)>, acesso em 04 de jun. 2021.

DAVIDSOHN, Werner Rothschild; FALBEL, Anar. Nota da edição brasileira. In: RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. São Paulo: Perspectiva, 2014. Tradução para a língua portuguesa de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. pp.23-25.

DELGADO, Ricardo Jorge Conduto Rodrigues. **A geometria na estereotomia da pedra na arquitetura religiosa portuguesa entre 1530 e 1580**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2017. Tese de doutorado. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10451/29921>>, acesso em 06 de jun. 2021.

DEUTSCHE WELLE. **Heinrich Schliemann, arqueólogo descobridor de Troia**. Publicado originalmente em 13 de jan. 2016. Disponível em <<https://www.dw.com/pt-br/heinrich-schliemann-arque%C3%B3logo-descobridor-de-troia/a-18974716>>, acesso em 05 jun. 2021.

DEUTSCHE WELLLE BRASIL. **Sarah Baartman: Exploração, racismo e miséria.** Publicada originalmente em 25 de mar. 2018. Disponível em <<https://www.dw.com/pt-002/sarah-baartman-explora%C3%A7%C3%A3o-racismo-e-mis%C3%A9ria/a-42596329>>, acesso em 05 de jun. 2021.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações.** São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2014.

FABRIS, Annateresa. Os valores do monumento. In: RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem.** São Paulo: Perspectiva, 2014. Tradução para a língua portuguesa de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. pp.9-21.

FRÖMMING, Sigfrid. *Max und Moritz*: uma tradução comentada. In: **Revista USP**, n.12, 2011.

GAVROGLU, Kostas. **O passado das ciências como história.** Porto: Porto Editora, 2007. Tradução de Custódio Magueijo.

HANNS, Luiz Alberto. **Dicionário comentado do alemão de Freud.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

HATT, Michael; KLONK, Charlotte. **Art History: a critical introduction to its methods.** Manchester & New York: Manchester University Press, 2006.

HAZAN, Olga. **El mito del progreso artístico: estudio crítico de un concepto fundador del discurso sobre el arte desde el Renacimiento.** Madrid: Akal, 2010. Tradução de Gabriel Menédez Torrellas.

JANCZUR, Christine. **Apresentação de uma tradução comentada da Introdução e da Primeira Parte de *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard.** São Paulo: FFLCH USP, 2015. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03122015-150538/publico/2015\\_ChristineJaczur\\_VCorr.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03122015-150538/publico/2015_ChristineJaczur_VCorr.pdf)>. Acesso em: 29 mar. 2021.

KARAS, Hilla. Le statut de la traduction dans les éditions bilingues: de l'interprétation au commentaire. In: **Palimpsestes**, n. 20. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

KULTERMANN, Udo. **Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia.** Madrid: Akal, 1996. Tradução de Jesús Espino Nuño.

KUPER, Adam. **A reinvenção da sociedade primitiva: transformações de um mito.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008. Tradução de Simone Miziara Frangella.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LIMA, Valéria Alves Esteves. O *Catecismo* de Max Dvořák: algumas notas. In: DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. Tradução de Valéria Alves Esteves Lima. pp.11-17.

MONTGOMERY, Scott L.. Science in Translation: Movements of Knowledge Through Cultures and Time. Chicago; London: University of Chicago Press, 2000. Apud: ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2014.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. Tradução Meta Elisabeth Zipse.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2017. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg.

PAZ, Daniel Juracy Mellado. Da importância do pormenor: Alois Riegl e a Cultura Alemã. In: **Anais do ArquiMemória 5 – Encontro Internacional sobre Preservação do Patrimônio Edificado**. Salvador: Departamento da Bahia do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-BA); Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), 2017. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/32969/1/Da%20Import%C3%A2ncia%20do%20Pormenor%20-%20Alois%20Riegl%20e%20a%20Cultura%20Alem%C3%A3.pdf>>, acesso em 13 de jun. 2021.

PEREIRA, Joseane. O caso da “Vênus Hotentote”: quando o imperialismo europeu foi longe demais. In: **Aventuras na História** (site). Publicado originalmente em 01 de abr. de 2019. Disponível em <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-caso-da-venus-hotentote-quando-o-imperialismo-europeu-foi-longe-demais.phtml>>, acesso em 05 de jun. 2021.

PERRY, Gill. El primitivismo y “lo moderno”. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. **Primitivismo, Cubismo y Abstracción: los primeros años del siglo XX**. Madrid: Akal, 1998. Tradução de Juan José Usabiaga.

RENARD, Carla de Mojana di Cologna. **Análise do movimento em direção a um Novo Outro: tradução comentada de um excerto de L'enfant multiple, de André Chedid, para o português brasileiro**. São Paulo: FFLCH USP, 2016. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02052016-115026/publico/2016\\_CarlaDeMojanaDiColognaRenard\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02052016-115026/publico/2016_CarlaDeMojanaDiColognaRenard_VCorr.pdf)>. Acesso em: 29 mar. 2021.

RICHTER, Gisela M. A.. Two Colossal Athenian Geometric or “Dipylon” Vases in the Metropolitan Museum of Art. In: **American Journal of Archaeology**, vol.19, n.4., 1915. pp. 385-397.

RIEGL, Alois. Das Rankeornament (Schluss.). In: **Mittheilungen K.K. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Monatschrift für Kunstgewerbe**. N.102 (345). Wien, Juni 1894. Neue Folge. Neunter Jahrgang. Commissions-Verlag von Carl Gerold's Sohn. pp.154-155. Disponível em <<https://www.google.com.br/books/edition/Mittheilungen/86MaAAAAYAAJ?hl=pt-BR&gbpv=0>>.

ROBRAHN-GONZÁLEZ, Erika Marion. Arqueologia em perspectiva: 150 anos de prática e reflexão no estudo do nosso passado. In: **Revista USP** n.44. São Paulo: USP, dezembro/fevereiro 1999-2000. pp.10-31.

SARDIN, Pascale. De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte. In: **Palimpsestes**. Paris, n. 20, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Cours de linguistique générale**. Paris: Payot, 1931.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2012. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein.

VITRÚVIO POLLIONE, Marco. **Da Architectura**. Pordenone: Studio Tese, 1991. Tradução di Luciano Migotto.

WELKER, Herbert Andreas. **Gramática alemã**. Brasília: Ed.UnB, 1998.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 1984. Tradução para a língua portuguesa de João Azenha Jr., com supervisão de Marion Fleischer.

ZAVAGLIA, Adriana; RENARD, Carla M.C.; JANCZUR, Christine. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. In: **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 25, n. 2, p. 331-352, dez. 2015.

## ANEXO: TRADUÇÃO DE *STILFRAGEN: GRUNDLEGUNGEN ZU EINER GESCHICHTE DER ORNAMENTIK* DE ALOIS RIEGL

A seguir, é apresentado a tradução comentada do trecho selecionado de *Stilfragen*:

- 1) paratextos: capa e sumário (anexo A)
- 2) introdução (anexo B)
- 3) capítulo 1 – “O estilo geométrico” (anexo C).

Inicialmente, pensou-se em desenhar visualmente a tradução como uma espécie de fac-símile, colocando lado a lado a tradução e o arquivo original, digitalizado e disponível no site da biblioteca digital da *Universität Heidelberg* (a saber: página original à esquerda, tradução à direita). No entanto, no processo de correção do material, verificou-se que seria bem mais confortável adotar o modelo de duas colunas. Essa apresentação formal dos textos também pretende facilitar a busca por conteúdos usando as ferramentas apropriadas do programa de leitura, bem como o contraste da tradução com o texto de saída. De forma a destacar visualmente os dois textos, usou-se diferentes cores de fundo. Enquanto a tradução tem como fundo o branco da própria página, o texto de saída foi incluído em caixas de cores específicas, a depender dos trechos traduzidos, a saber: 1) azul para os paratextos; 2) vermelho para a introdução; 3) amarelo para o capítulo 1. A diferenciação cromática pretende também facilitar a identificação de cada trecho. Essa forma de apresentação visual do texto levou-me igualmente a apresentar separadamente as três ilustrações que integram o capítulo 1 (anexo D).

O texto de saída e a tradução não são apresentados em fluxo contínuo, mas divididos de acordo com a publicação original. Abaixo da indicação da página ao qual cada trecho se refere, foi incluída uma pequena imagem da página do arquivo original do texto de saída. Ao clicar sobre ele, é possível acessar a página digitalizada disponível no site da biblioteca digital da *Universität Heidelberg*. Essas estratégias foram também adotadas a fim facilitar igualmente a leitura comparada entre os dois textos.

Optou-se por incluir os elementos paratextuais por dois motivos. Em primeiro lugar, por se tratar de uma obra traduzida, mesmo que apenas parcialmente, de forma inédita para a língua portuguesa. A apresentação, por exemplo, das informações sobre a edição e do sumário poderiam informar o leitor brasileiro tanto sobre o contexto de produção, quanto sobre o conteúdo geral da obra. Em segundo lugar, considerando especificamente a tradução do sumário, acredita-se que ele aponte para questões importantes sobre como a história da arte era

concebida na época: o lugar de destaque que a ideia de estilo ocupava como forma de individualizar o campo da história da arte em relação a outros igualmente implicados na análise dos fenômenos artísticos, como um aspecto que seria particularmente seu – a saber, a chamada visualidade ou visibilidade pura.

Ao pé dos textos de saída e traduzidos são apresentadas tanto as notas originais, quanto os comentários de tradução. As notas elaboradas pelo próprio Riegl são apresentadas na mesma estrutura que a tradução: em duas colunas, estando o texto de saída à esquerda, destacado com um fundo da cor da seção correspondente. Os comentários são apresentados no formato convencional, apenas com a indicação “N.T.” (Nota da Tradutora).

As ilustrações e suas legendas são apresentadas após as traduções. As legendas também foram traduzidas e são apresentadas em uma segunda coluna, ao lado do texto de saída, da mesma forma que o restante da tradução.

Por fim, é importante ressaltar que a tradução comentada aqui foi lida e corrigida pela professora Magdalena Nowinska até a p.5 do capítulo 1. Apesar da sugestão da orientadora de incluir no relatório final da pesquisa apenas a parte por ela já lida e corrigida, assumi o risco de incluir todo o trecho traduzido, já que uma imensa parte do processo, de certa forma, se perderia caso fosse adotada essa opção. Neste sentido, como já afirmado anteriormente, este é um trabalho que apenas começa aqui, pois é meu desejo retomá-lo tanto para as revisões necessárias, quanto para a conclusão da tradução da obra em sua integralidade.

## Anexo A. Tradução dos paratextos: capa e sumário

<p><b>S.I</b></p> 	<p><b>Stilfragen</b> Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik Von Alois Riegl</p> <p>Mit 197 Abbildungen im Text</p> <p>Berlin 1893 Verlag von Georg Siemens. Nollendorfstr. 42.</p>	<p><b>Questões de estilo</b> Fundamentos para uma história da ornamentação De Alois Riegl</p> <p>Com 197 ilustrações ao longo do texto</p> <p>Berlim 1893 Editora de Georg Siemens Nollendorfstr. 42</p> <p><b>Conteúdo<sup>56</sup></b></p> <p>I. O estilo geométrico</p> <p>II. O estilo heráldico</p> <p>III. Os começos do ornamento vegetal e a evolução<sup>57</sup> do ornamento gavinha<sup>58</sup></p>
<p><b>S.III</b></p> 	<p><b>Inhalt</b></p> <p>I. Der geometrische Stil</p> <p>II. Der Wappenstil</p> <p>III. Die Anfänge des Pflanzenornaments und die</p>	

<sup>56</sup> N.T. Tal qual as traduções para as línguas inglesa e espanhola, optou-se aqui também por traduzir todas as referências territoriais apresentadas nos subtítulos do capítulo III na forma adjetiva, como um atributo implícito de estilo, conceito que perpassa toda a obra, e não em sua forma substantiva (por exemplo, usou-se “egípcio” ao invés de “Egito”). Esta escolha se justifica pelo fato de que, apesar do sumário adotar uma divisão que mescla critérios históricos (das produções mais antigas às mais recentes), geográficos e civilizacionais (como observa-se em parte dos subtítulos do capítulo III), em uma análise geral do restante da obra, verificou-se que Riegl parece se referir mais aos povos do que ao território que ocupavam. Além disso, foi igualmente uma solução para lidar, por exemplo, com a tradução de “Der Dipylon-Stil”, que não faz referência a um território, mas a um estilo específico. Por fim, apesar de apresentar-se, à primeira vista, como apenas um detalhe, uma questão supérflua, observa-se também nessa escolha deliberada e nada gratuita o objetivo de fazer convergir um atributo estilístico e histórico-cultural de uma determinada civilização para um mesmo termo que irá caracterizar uma forma artística e visão de mundo específicas.

<sup>57</sup> N.T. O termo *Entwicklung* foi inicialmente traduzido como desenvolvimento. No entanto, na *Nota da edição brasileira* da obra *Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen Und Seine Entstehung [O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem]* (1903), há uma advertência dos tradutores Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel (2014, p.24) de que seria o “termo [evolução] mais adequando a um texto ancorado em conceitos vigentes no século XIX, muito influenciado pelo darwinismo, ao contrário de ‘desenvolvimento’, termo mais comum no século XX e carregado de conotações economicistas”. Esta opção, no entanto, não foi feita em todas as ocorrências. Por exemplo, nos contextos de uso do verbo *entwickeln* traduziu-se majoritariamente como desenvolver.

<sup>58</sup> N.T. A gavinha (em alemão, *Ranke*) é um órgão presente em trepadeiras (como a videira) e que tem por função preensibilidade, ou seja, de ligar-se a outras plantas ou a agarrar-se a qualquer estrutura que esteja a seu redor.

Entwicklung der ornamentalen Ranke	A. Altorientalisches	A. Oriental Antigo
	1. Egyptisches. Die Schaffung des Pflanzenornaments	1. Egípcio. A criação do ornamento vegetal
	2. Mesopotamisches	2. Mesopotâmico
	3. Phönikisches	3. Fenício
	4. Persisches	4. Persa
	B. Das Pflanzenornament in der griechischen Kunst	B. O ornamento vegetal na arte grega
	1. Mykenisches. Die Entstehung der Ranke	1. Micênico. O surgimento <sup>59</sup> da gavinha
	2. Der Dipylon-Stil	2. O estilo <i>Dipylon</i> <sup>60</sup>
	3. Melisches	3. Mélico <sup>61</sup>
	4. Rhodisches	4. Ródico
	5. Altböötisches. Frühattisches	5. Beócio Antigo e Proto Ático

<sup>59</sup> N.T. Inicialmente, o termo *Entstehung* foi traduzido como origem, por uma influência direta da tradução do título da obra de Charles Darwin para as línguas alemã e portuguesa (a saber: o título *On the Origin of Species* foi traduzida respectivamente como *Über die Entstehung der Arten* e *A origem das espécies*). No entanto, tendo em vista o uso recorrente do termo *Ursprung* por Riegl, percebeu-se que o sentido de *Entstehung* estaria mais próximo de surgimento (ou seja, algo mais bem demarcado no tempo e que, ao mesmo tempo, aponta para uma ação), enquanto *Ursprung* de origem.

<sup>60</sup> N.T. Chama-se *Dipylon* um estágio da elaboração da decoração de cerâmicas grega antigas de estilo geométrico. Segundo Richter (1915, p.285), “o estilo geométrico ateniense ou ‘Dipylon’ atingiu seu auge nos vasos colossais que foram erigidos como monumentos sobre túmulos. Poucos exemplares completos ou razoavelmente completos deste tipo sobreviveram, embora um grande número de fragmentos encontre-se distribuído entre os vários museus europeus.” Visualmente, o Dipylon é composto por formas geométricas, completamente abstratas ou que referenciam a objetos reais (sendo possível identificar, por exemplo, formas humanas e de animais), na cor preta, elaboradas sobre a superfícies de vasos cerâmicos, criando assim um contraste com a cor de fundo, que é a tonalidade da própria cerâmica. Além do próprio artigo de Richter, ilustrações podem ser visualizadas no *Google Art & Culture* (disponível em <<https://artsandculture.google.com/search?q=dipylon>>, acesso em 16 mai. 2021).

<sup>61</sup> N.T. O termo mélico refere-se à ilha de Milos (ou Melos), que integra o arquipélago das Cíclades.

6. Das Rankengeschlinge	6. As entranhas de gavinhas
7. Die Ausbildung der Ranken-Bordüre	7. A origem da borda de gavinha
8. Die Ausbildung der Ranken-Füllung	8. A origem da entranya de gavinhas
9. Das Aufkommen des Akanthus-Ornaments	9. O surgimento do ornamento de acanto <sup>62</sup>
10. Das hellenistische und römische Pflanzenornament	10. O ornamento vegetal helenístico e romano
a. Die flache Palmetten-Ranke	a. A gavinha de palmas planas
b. Die Akanthusranke	b. A gavinha de acanto
IV. Die Arabeske	IV. O arabesco
1. Das Pflanzenrankenornament in der byzantinischen Kunst	1. O ornamento vegetal gavinha na arte bizantina
2. Frühsaracenische Rankenornamentik	2. O ornamento gavinha no protossarraceno <sup>63</sup>

<sup>62</sup> N.T. Acanto é uma designação genérica para plantas do gênero *Acanthus*. Entre as prováveis origens do termo (que vem do grego e poderia ser traduzido como “espinho”) entrelaça-se com a mitologia grega: Acantha era uma ninfa que resistiu às investidas de Apolo arranhando-o em seu rosto. Como punição, ela foi transformada em uma planta com aspecto espinhoso. Na arquitetura, ela se torna um ornamento importante. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p.10), “o acanto ornamentava os capitéis coríntios, os carros fúnebres e as vestimentas dos grandes homens, porque os arquitetos, os defuntos e os heróis haviam sido homens que souberam vencer as dificuldades de suas tarefas. Como de tudo o que possui espinhos, fez-se igualmente do acanto o símbolo da terra virgem e da própria virgindade, que também significam uma outra espécie de triunfo”. Complementar a esta N.T. é aquela relacionada à “anedota de Vitrúvio” (a saber: referenciada por Riegl na p.XV da introdução).

<sup>63</sup> N.T. Sarraceno é uma designação genérica medieval para nomear os árabes. O termo é usado também para referenciar os árabes que invadiram e ocuparam a Península Ibérica a partir do século VIII e perdurou até o final do XV.

## Anexo B. Tradução da Introdução

S.V



### Einleitung

„Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik“ kündigt der Titel als Inhalt dieses Buches an. Wie Mancher mag da schon bei Lesung des Umschlags misstrauisch die Achseln zucken! Giebt es denn auch eine Geschichte der Ornamentik? Es ist dies eine Frage, die selbst in unserem von historischem Forschungseifer ganz erfüllten Zeitalter eine unbedingt bejahende Antwort wenigstens bisher durchaus noch nicht gefunden hat. Man braucht dabei gar nicht an jene Radikalen zu denken, die überhaupt alles ornamentale Kunstschaften für originell erklären, eine jede Erscheinung auf dem Gebiete der dekorativen Künste als unmittelbares Produkt aus dem jeweilig gegebenen Stoff und Zweck ansehen möchten. Neben diesen Extremen unter den Extremen gelten schon als Vertreter einer gemässigteren Anschauung Diejenigen, die den dekorativen Künsten wenigstens soweit als die sogenannte höhere Kunst, insbesondere die Darstellung des Menschen und seiner Thaten und Leiden hineinspielt, eine historische Entwicklung von Lehrer zu Schüler, Generation zu Generation, Volk zu Volk, einzuräumen geneigt sind.

Allerdings gibt es und gab es seit dem ersten Aufkommen einer kunsthistorischen Forschung allezeit eine Anzahl von Leuten, die sich berechtigt glaubten, auch die bloss

### Introdução

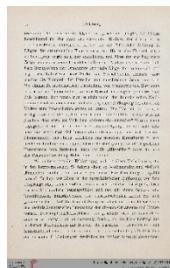
“Fundamentos para uma história da ornamentação”, anuncia o título como conteúdo deste livro. Quantos já querem encolher desconfiadamente os ombros com leitura da capa! Há mesmo uma história da ornamentação? Essa é uma questão que, ainda em nossa época de pleno entusiasmo pela investigação histórica, não encontrou, pelo menos até agora, uma resposta absolutamente afirmativa. De modo algum é preciso pensar naqueles radicais que qualificam como original absolutamente toda produção artística ornamental, desejando ver cada fenômeno da área das artes decorativas como produto direto de determinadas matéria e finalidade. Para além desses radicais mais extremistas, aqueles que estão inclinados a admitir uma evolução histórica de professor para aluno, de geração para geração, de povo para povo para as artes decorativas (ao menos, na mesma medida que a chamada arte elevada desempenha um papel, sobretudo, à representação do homem<sup>64</sup> e de suas façanhas e padecimentos) são considerados como representantes de uma opinião mais moderada.

No entanto, desde o advento da investigação histórica da arte, sempre houve e há algumas pessoas que se acham autorizados a analisar também as formas puramente

<sup>64</sup> N.T. Optou-se aqui por traduzir o termo “*Mensch*” como homem, pois, por mais que o uso da palavra alemã para referenciar o ser humano enquanto espécie aspire uma certa neutralidade, não se deve perder de vista que, no contexto em que a obra foi escrita, a visão universal da humanidade era eurocentrada, masculina e branca.

ornamentalen Formen in der Kunst vom Standpunkte einer stufenweisen Entwicklung, also nach den Grundsätzen historischer Methodik zu betrachten. Es waren dies naturgemäß hauptsächlich die Buchgelehrten, die schon durch ihren Bildungsgang auf Gymnasien und Universitäten mit der philologisch-historischen Methodik und Betrachtungsweise erfüllt, dieselbe auch auf ornamentale Erscheinungen anwenden zu müssen vermeinten. Die Art und Weise aber, in welcher diese Anwendung historischer Methodik auf die Be-

S.VI



-trachtung der Ornamentik bisher zu geschehen pflegte, ist höchst bezeichnend für den ganz überwiegenden Einfluss, den die in erster Linie erwähnten extremeren Kreise auf die öffentliche Meinung in Dingen der ornamentalen Künste ausübten. Historische Wechselbezüge zu behaupten wagte man nur schüchtern, und bloss für eng begrenzte Zeitperioden und nahe benachbarte Gebiete. Vollends wo die unmittelbare Bezugnahme der Ornamente auf reale Dinge der Aussenwelt, auf organische Lebewesen oder Werke von Menschenhand aufhörte, dort machte die Kühnheit der Forscher mit entschiedener Scheu ein Halt. Wo einmal die mathematische Darstellung von Symmetrie und Rhythmus in abstrakten Lineamenten, wo der Bereich des sogen, geometrischen Stils begann,

ornamentais na arte do ponto de vista de uma evolução gradual, ou seja, conforme os princípios do método histórico. Naturalmente, foram sobretudo os teóricos que, imbuídos com o método e a abordagem filológico-históricos pela sua formação no ginásio e na universidade, acreditavam precisar usar os mesmos também em relação aos fenômenos ornamentais. Entretanto, a forma como o uso do método histórico sobre a

análise da ornamentação costuma, até agora, acontecer é altamente sintomática da influência preponderante que os círculos extremos, mencionados no primeiro parágrafo, exerceram sobre a opinião pública acerca dos assuntos das artes ornamentais. Ousou-se reivindicar interrelações históricas só timidamente e apenas para períodos rigorosamente limitados e áreas próximas. No todo, onde terminava a referência direta dos ornamentos às coisas reais do mundo exterior, aos seres vivos orgânicos ou às obras da mão do homem, lá a audácia dos investigadores fez uma parada com resoluta timidez. Onde outrora teve início a representação matemática da simetria e do ritmo em lineamentos abstratos, onde o domínio do assim chamado estilo geométrico começava, lá não mais ousava-se a admitir o instinto<sup>65</sup> artístico de

<sup>65</sup> N.T. A tradução do termo “*Trieb*” (que compõe a expressão “*Nachahmungstrieb*”) foi marcada por idas e vindas. Inicialmente, optou-se por traduzir o termo como “instinto”. No entanto, esta solução passou particularmente por uma crise durante a leitura de trechos da obra “Dicionário Comentado do Alemão de Freud”, em que Hanns (1996, p.338) indica que “a tradução de *Trieb* é uma das mais polêmicas, devido à extensa gama de significados e conotações do termo em alemão, bem como devido a peculiaridades no emprego freudiano do termo”. Em determinado ponto, pensou-se em trocar “instinto” por “pulsão”, no entanto, foi entre os significados de “*Trieb*” elencados no “*Deutsches Wörterbuch*” pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm (a saber: o qual já havia consultado durante a tradução e que justamente havia subsidiado nossa primeira escolha) e retomados por Hanns

dort wagte man es nicht mehr, den künstlerischen Nachahmungstrieb des Menschen und die ungleiche Befähigung der einzelnen Völker zum Kunstschaffen gelten zu lassen. Die Eile, mit der man jeweilig sofort versicherte, dass man ja nicht so ungebildet und naiv wäre zu glauben, dass etwa ein Volk dem anderen ein „einfaches“ Mäanderband abgeguckt haben könnte, und die Entschuldigung, um die man vielmals bat, wenn man sich herausnahm, etwa ein planimetrisch stilisiertes Pflanzenmotiv mit einem ähnlichen aus fremdem Kunstbesitz in entfernte Verbindung zu bringen, lehren deutlich genug, welch' siegreichen Terrorismus jene Extremen auch auf die „Historiker“ unter den mit der Ornamentforschung Beflissensten ausübten.

Worin liegt nun der Erklärungsgrund für diese Verhältnisse, die in den letztverflossenen 25 Jahren einen so bestimmenden und vielfach lähmenden Einfluss auf unsere gesammte Kunstforschung ausgeübt haben? Er liegt vor Allem in der materialistischen Auffassung von dem Ursprünge alles Kunstschaffens, wie sie sich seit den sechsziger Jahren unseres Jahrhunderts herausgebildet und fast

imitação do homem e a desigual habilidade de cada povo para a criação artística. A pressa, com a qual se assegurava imediatamente que não seria tão inculto e ingênuo a acreditar que, por exemplo, um povo poderia ter copiado de outro um “simples” meandro<sup>66</sup>, e a desculpa, que muitas vezes se rogou quando ousou-se, por exemplo, associar um motivo vegetal planimetricamente estilizado a um semelhante de posse estrangeira em uma articulação distante, ensinam com suficiente clareza que tipo de terrorismo vitorioso exerceram esses extremos também sobre os “historiadores” entre aqueles que se dedicavam à investigação do ornamento.

Onde está a explicação para essa situação, que, nos últimos 25 anos, tem exercido influência tão determinante e frequentemente paralisante sobre todas as nossas investigações artísticas? Ela está acima de tudo na interpretação materialista da origem de toda criação artística que se desenvolveu a partir dos anos sessenta do nosso século e conquistou praticamente de uma só vez todos os círculos de praticantes, amantes e investigadores

em sua argumentação que a opção por “instinto” foi reafirmada, passagem do texto que destaco a seguir: “Na filosofia e na psicologia do século XVIII, tem o sentido de *instinct* e designa as moções (*Regungen*) primitivas e naturais. Também é empregado em composição com outros termos para nomear instintos (*Äußerungstrieb*, instinto de expressar; *Nachahmungstrieb*, instinto de imitar etc.)” (HANNS, 1996, p.341). A escolha tradutológica inicial foi reafirmada pela tabela apresentada também por Hanns, em que o *Trieb* enquanto instinto seria a sua manifestação na dimensão da espécie humana [“*Mensch*”].

<sup>66</sup> N.T. “Meandro” ou “fita de meandro” [“Mäanderband”] é um ornamento geométrico formado pela repetição em sequência de uma imagem que, pelo efeito visual provocado pelo conjunto, lembra uma sucessão de ondas ou espirais. Um meandro pode ter um aspecto mais duro, quando formado por linhas retas, ou mais fluída, quando composto por linhas curvas. Além disso, ele também pode articular formas mais figurativas. Com longuissima presença na história da produção material artístico-cultural, o termo também faz referência às curvas acentuadas dos rios que desenham a superfície terrestre. Nesse sentido, o argumento de Riegl de que mesmo a criação de formas mais abstratas se fundamentaria na observação do mundo real teria o meandro como um exemplo concreto.

mit einem Schlage alle kunstübenden, kunstliebenden und kunstforschenden Kreise für sich gewonnen hat. Auf Gottfried Semper pflegt man die Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der ältesten Ornamente und Kunstformen überhaupt zurückzuführen. Es geschieht dies mit demselben, oder besser gesagt, mit ebensowenig Recht, als die Identificirung des modernen Darwinismus mit Darwin; die Parallele — Darwinismus und Kunstmaterialismus — scheint mir um so zutreffender, als zwischen diesen beiden Erscheinungen zweifellos ein inniger kausaler Zusammen-

de arte. A Gottfried Semper<sup>67</sup> costuma-se atribuir a teoria do surgimento técnico-material dos ornamentos e das formas de arte mais antigas. Isso acontece com essa mesma, ou melhor, com tão pouca razão quanto a identificação do darwinismo moderno com Darwin; o paralelo — darwinismo e materialismo artístico — me parece ainda mais adequado já que existe indubitavelmente entre ambos os fenômenos uma profunda

---

<sup>67</sup> N.T. Gottfried Semper (1803-1879) foi um “arquiteto, teórico da arquitetura e historiador da arte”, cuja atuação influenciou decisivamente o “terreno da Ciência da Arte” e teve “um importante papel na configuração de sua época” (KULTERMANN, 1996, pp.148-149). Do ponto de vista das ideias, Kultermann (1996, p.220) compara-o a Riegl e assim afirma: “Se Semper considerava a obra de arte como o produto da união de finalidade de uso, matéria prima e técnica, Riegl, pelo contrário, viu a obra de arte como ‘o resultado de uma vontade artística determinada e consciente de sus objetivos, que se impõe na luta com a finalidade de uso, a matéria prima e a técnica’”. Na realidade, o que se observou ao longo da história é que Riegl reconhece, apesar de a ele se contrapor, a importância de Semper, mas que seus rivais são, de fato, os seguidores de Semper, como o próprio Riegl diferenciará mais adiante.

## S.VII



-hang existiert, die in Rede stehende materialistische Strömung in der Auffassung der Kunstanfänge nichts Anderes ist, als so zu sagen die Uebertragung des Darwinismus auf ein Gebiet des Geisteslebens. Sowie aber zwischen Darwinisten und Darwin, ist auch zwischen Semperianern und Semper scharf und streng zu unterscheiden. Wenn Semper sagte: beim Werden einer Kunstform kämen auch Stoff und Technik in Betracht, so meinten die Semperianer sofort schlechtweg: die Kunstform wäre eine Produkt aus Stoff und Technik. Die „Technik“ wurde rasch zum beliebtesten Schlagwort: im Sprachgebrauch erschien es bald gleichwerthig mit „Kunst“ und schliesslich hörte man es sogar öfter als das Wort Kunst. Von „Kunst“ sprach der Naive, der Laie; fachmännischer klang es, von „Technik“ zu sprechen.

Es mag paradox erscheinen, dass die extreme Partei der Kunstmaterialisten auch unter den ausübenden Künstlern zahlreiche Anhänger gefunden hat. Dies geschah gewiss nicht im Geiste Gottfried Sempers, der wohl der

relação causal, ou seja, a corrente materialista em questão na interpretação dos primórdios da arte não é senão, por assim dizer, o contágio<sup>68</sup> do darwinismo por uma área da vida intelectual<sup>69</sup>. Mas assim como entre os Darwinistas e Darwin, deve-se também distinguir rigorosamente Semperianos e Semper. Quando Semper disse que, na gênese de uma forma artística, matéria e técnica também entrariam em consideração, então os semperianos pensaram pura e simplesmente: a forma artística seria um produto da matéria e da técnica. A “técnica” se tornou rapidamente o chavão mais popular: no uso da língua pareceu logo equiparável com “arte” e, por fim, se ouvia até com mais frequência do que a palavra arte. De “arte” falava o ingênuo, o leigo; soava mais erudito falar de “técnica”.

Pode parecer paradoxal que o partido extremo do materialismo artístico também encontrou entre os artistas em exercício numerosos seguidores. Isso com certeza não aconteceu no espírito de Gottfried Semper, que provavelmente teria

<sup>68</sup> N.T. Apesar de haver a possibilidade de traduzir o termo “Uebertragung” [ou “Übertragung”] como “transferência”, uma palavra inclusive usada em outras passagens da tradução mais “neutra” considerando o contexto de tradução deste texto (a saber: em plena pandemia de COVID-19, que particularmente no Brasil teve desdobramentos muito mais graves por omissão deliberada do Governo Federal), ela me pareceu fraca (pois prevê a mera mudança de uma dada coisa de um lugar para outro) e muito passiva, considerando que a ideia expressa por ela é de que apenas uma das áreas foi contaminada pela outra. Outras opções seriam transmissão (a qual tem também forte acepção epidêmica, mas que poderia dar a sensação de uma linha sucessória por filiação hereditária) ou contágio. A última foi, no entanto, a que me pareceu mais adequada por ser uma das acepções indicadas no “Deutsches Wörterbuch” dos irmãos Grimm, mas principalmente por prever uma situação mais interativa (por exemplo, como observamos ao longo dessa pandemia, o contágio desenfreado prevê também a criação de variantes de um vírus, podendo torná-lo mais ou menos transmissível ou mortal, podendo inclusive recontaminar o indivíduo que antes foi o vetor da primeira transmissão).

<sup>69</sup> N.T. Considerando a afirmativa de Riegl, é importante destacar que, como indica Hazan (2010, p.23), “as noções de evolução, progresso e decadência artísticas foram utilizadas por parte dos historiadores da arte de modo recorrente desde os fins da Idade Média, em todos os gêneros de escritos sobre arte e a propósito de qualquer época”, não sendo assim fruto exclusivo do contágio da história da arte do século XIX pelo darwinismo em voga na época.

Letzte gewesen wäre, der an Stelle des frei schöpferischen Kunstwollens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen wollen. Aber das Missverständniss, als handelte es sich hiebei um die reine Idee des grossen Künstler-Gelehrten Semper, war einmal vorhanden, und die natürliche Autorität, welche die ausübenden Künstler in Sachen der „Technik“ genossen, brachte es ganz wesentlich mit sich, dass die Gelehrten, die Archäologen und Kunsthistoriker, klein beigaben und Jenen das Feld überliessen, wo nur irgendwie die „Technik“ in Frage kommen konnte, von der sie — die Gelehrten — selbst entweder gar nichts oder nur wenig verstanden. Erst im Laufe der letzteren Jahre wurden auch die Gelehrten kühner. Das Wort „Technik“ erwies sich als äusserst geduldig, man fand, dass die meisten Ornamente in verschiedenen Techniken darstellbar waren und tatsächlich dargestellt wurden, man machte die fröhliche Erfahrung, dass sich mit Techniken trefflich streiten

sido o último que, no lugar da vontade da arte<sup>70</sup> criativa livre, teria colocado um instinto de imitação essencialmente mecânico-material. No entanto, o equívoco, que tratou-se nesta ocasião da pura ideia do grande artista e erudito Semper, já estava lá e a autoridade natural que os artistas em exercício gozavam no que se refere à “técnica” implicou que os eruditos, os arqueólogos e os historiadores de arte toleraram humilhações e deixaram livre para aqueles o campo, no qual apenas a “técnica” poderia, de alguma forma, entrar em questão e a respeito da qual eles — os eruditos — não entenderam nada ou apenas pouco. Apenas no decorrer dos últimos anos que os eruditos também se tornaram mais audaciosos. A palavra “técnica” mostrou-se extremamente paciente, descobriu-se que a maioria dos ornamentos era representável em variadas técnicas e realmente o foi, fez-se a feliz experiência de poder argumentar excelentemente com as técnicas e assim começou gradualmente nas revistas de arqueologia e de artes aplicadas<sup>71</sup>

<sup>70</sup> N.T. Esta é a primeira das três ocorrências do termo “*Kunstwollen*” no trecho de “*Stilfragen*” aqui traduzido (a saber: ele ainda é observado nas páginas 20 e 29 do capítulo 1). O conceito expresso pelo termo é considerado pela historiografia artística como uma das principais contribuições da obra de Riegl para o campo. Composto por duas palavras (sendo que “*wollen*” poderia ser compreendido o ato de querer, desejar, pretender), ele é geralmente traduzido para a língua portuguesa como “a vontade da arte” (ou “volição da arte”, como afirma Baumgarten), o que apontaria para um desejo de Riegl de substituir as “explicações tradicionais para a origem da arte, tais como imitação, materialidade ou técnica”, as quais considera insuficientes para abordar os fenômenos artísticos. Em lugar daquelas, “surge a ideia de leis estilísticas, exprimindo-se na geração, continuidade e desenvolvimento de algumas formas artísticas” (BAUMGARTEN, 2008, p.24).

<sup>71</sup> N.T. *Kunstgewerbe*, aqui traduzido como artes aplicadas, refere-se a um tipo de produção artística fundamentalmente relacionado à modernidade industrial. Diferente da noção de obra de arte única e mesmo do artesanato produzido em séries, a produção material recordada pelo termo alemão se refere particularmente àquela produção reproduzível por meio de técnicas industriais. Do ponto de vista contextual, o verbete da Encyclopédia Itaú Cultural aponta como, por outro lado, “na segunda metade do século XIX, na Inglaterra, teóricos e artistas reunidos no *Arts and Crafts* reafirmam a importância do trabalho artesanal diante da mecanização industrial e da produção em massa. Liderado por John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), o movimento tem grande inclinação pela reforma social e pelas questões político-econômicas, o que o impele à junção entre arte e vida social. Com Morris, o conceito de belas-artes é rechaçado em nome do ideal das guildas medievais, onde o artesão desenhava e executava a obra num ambiente de produção coletiva. O *Arts and Crafts* lança-se na recriação das artes manuais em plena era industrial, produzindo tecidos tingidos e estampados à mão, móveis, livros etc.” Por fim, pressupõe-se que não seja exagerado considerar a obra de Riegl direta e profundamente relacionada e influenciada por esse contexto. Para ler integralmente o verbete, veja: [Artes Aplicadas](#) (verbete). In: **Encyclopédia**

liess, und so hüb allmälig in den archäologischen und kunstgewerblichen Zeitschriften jene wilde Jagd nach Techniken an, deren Ende vielleicht nicht früher zu erwarten steht, bis alle technischen Möglichkeiten für ein jedes minder komplizirte Ornament erschöpft sein werden und man sich am Ende zuverlässig dort befinden wird, von wo man ausgegangen ist.

S.VIII



Inmitten einer solchen Stimmung der Geister wagt es dieses Buch mit Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik hervorzutreten. Dass es vorab nur Grundlegungen sind und nichts Anderes sein wollen, rechtfertigt sich wohl von selbst. Wo nicht bloss das Terrain Schritt für Schritt hart bestritten ist, sondern sogar die Grundlagen mehrfach in Frage gestellt werden, da müssen erst einige sichere Positionen erobert, einige fest verbundene Stützpunkte gewonnen werden, von denen aus dann späterhin eine umfassende und systematische Gesamtbearbeitung wird gewagt werden können. Ferner brachte es die Natur der Sache mit

aquela caça selvagem por técnicas, cujo fim não é de esperar tão cedo, até que todas as possibilidades técnicas para cada ornamento menos complicado tenham sido esgotadas e, ao fim, encontrar-se-á em segurança lá, de onde se partiu.

Em meio a tal clima intelectual<sup>72</sup>, este livro ousa ao ressaltar os fundamentos para uma história da ornamentação. De antemão, que são apenas fundamentos e nada mais querem ser certamente se justifica. Onde não apenas o terreno é passo-a-passo arduamente contestado, como também as bases são reiteradamente questionadas, algumas posições seguras precisariam ser, antes de tudo, tomadas, algumas bases<sup>73</sup> firmemente interligadas conquistadas, a partir dos quais uma ampla e sistemática reedição total poderá ser então posteriormente ousada. Além disso a natureza da questão implicou que a “atividade de

**Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo908/artes-aplicadas>>, acesso em: 04 de Jun. 2021.

<sup>72</sup> N.T. Em artigo intitulado “As noções de *Stimmung* em uma série histórica: entre disposição e atmosfera”, Silva aborda como o termo “*Stimmung*” ganhará mais importância na produção riegliana posterior à publicação de “*Stilfragen*”. Apesar de ser uma questão sobre a qual não se percebeu, até aqui, necessidade de aprofundamento e, por consequência, não recebeu o mesmo destaque de outros sobre o processo de tradução, optou-se por, ao menos, referenciar as reflexões de Silva ao leitor que por ela venha a se interessar particularmente. Ver: SILVA, Arlenice Almeida da. *As noções de Stimmung em uma série histórica: entre disposição e atmosfera*. In: **Trans/Form/Ação: revista de filosofia da UNESP**, número especial. Assis, SP: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 2016. Vol.39, pp.53-74.

<sup>73</sup> N.T. O termo “*Stützpunkt*” foi traduzido inicialmente como “ponto de apoio” e, por fim, como “base”, incluindo assim uma cama de sentido muito comum no mundo da arte na virada do século XIX para o XX: a metáfora bélica. Nesse sentido, o termo faria parte do mesmo campo semântico de “*Avantgarde*”, estrangeirismo assimilado à língua alemã e documentado no “*Deutsches Wörterbuch*” dos irmãos Grimm, e que se tornou fundamental para compreender a produção artística deste período. Apesar do campo metafórico comum, é importante destacar que havia um descompasso entre história da arte e produção artística. Segundo Belting (2006, p.42), a história da arte “surgiu certamente na modernidade” (e, como aqui observa-se, inclusive usando da mesma metáfora bélica), “mas procurava o seu objeto no passado”. Por exemplo, “as palavras ‘impressionismo’ ou subjetivismo óptico’, com as quais as histórias da arte escritas caracterizavam então até mesmo a arte da Antiguidade tardia são um indício revelador a esse respeito”.

sich, dass der „Thätigkeit des Verneinens“ in diesem Buche ein allzu grosser Raum zugemessen werden musste, als sich mit einer positiven, pragmatischen Geschichts-Darstellung vertragen würde: erscheint es doch als die nächste, dringendste Aufgabe, die fundamentalsten, die schädlichsten, der Forschung bisher hinderlichsten Irrthümer und Vorurtheile hinwegzuräumen. Dies ist ein weiterer Grund, warum die in diesem Buche niedergelegten Ideen zunächst in Form von „Grundlegungen“ vor die Oeffentlichkeit treten.

Unser Erstes wird nach dem Gesagten sein müssen, die Existenzberechtigung dieses Buches überhaupt nachzuweisen. Dieselbe, erscheint insolange in Frage gestellt, als die technisch-materielle Entstehungstheorie für die ursprünglichsten, anfänglichsten Kunstformen und Ornamente unbestritten zu Kraft besteht. Bleibt es doch in solchem Falle ewig zweifelhaft, wo der Bereich jener spontanen Kunstzeugung aufhört und das historische Gesetz von Vererbung und Erwerbung in Kraft zu treten beginnt. Das erste Kapitel musste daher der Frage nach der

negação<sup>74</sup> precisou ser neste livro demasiadamente maior em relação ao que seria tolerado por uma apresentação da história positivas e pragmáticas. Apresenta-se como a próxima tarefa mais urgente, mais fundamental e mais perigosa expulsar da pesquisa os, até agora, mais embaraçosos equívocos e preconceitos. Este é outro motivo por que as ideias expostas neste livro são apresentadas ao público, por ora, na forma de “fundamentos”.

Depois do que foi dito, primeiramente será preciso comprovar a razão de ser deste livro. Ela parece, entretanto, questionada enquanto perdura com vigor incontestável a teoria do surgimento técnico-material para as formas de arte e ornamentos mais originais e primitivas. Neste caso, permanece para sempre questionável onde termina o reino da geração espontânea da arte e começa a entrar em vigor a lei histórica da hereditariedade e da aquisição<sup>75</sup>. O primeiro capítulo precisou, por isso, ser dedicado à questão da validade da teoria do surgimento técnico-

<sup>74</sup> Apesar dos inúmeros esforços, as restrições de acesso a referências para além da minha biblioteca particular e do acervo disponível online, não foi possível encontrar uma fonte confiável que indicasse o sentido da expressão alemã “Thätigkeit des Verneinens”, aqui traduzida como “atividade de negação”. No entanto, considerando o seu contexto de uso (do texto e, de modo mais amplo, histórico-cultural), é possível que ele se refira a uma das etapas do método dialético na cultura científica germânica, ou seja, ao exercício de elaborar e justapor argumentos e contra-argumentos a fim de se chegar a uma síntese.

<sup>75</sup> N.T. Riegl opõe “o reino da geração espontânea da arte” e “a lei histórica da hereditariedade e da aquisição”. Cabe aqui lembrar que, até o início do século XIX, acreditava-se que seria possível gerar seres vivos a partir de matéria inanimada. Entre os primeiros nomes a colocar em xeque a sua credibilidade, está o de Francesco Redi (1626-1697) com seu experimento de deixar putrefar matéria orgânica em diferentes ambientes (um aberto e outro fechado), observando ou não o surgimento de larvas e moscas em cada um deles. Já entre os principais nomes relacionados aos estudos sobre a hereditariedade entre os séculos XVIII e XIX, estão Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829), Charles Darwin (1809-1882) e Gregor Mendel (1822-1884), os quais se relacionam, na história da biologia, às teorias sobre os caracteres adquiridos, da seleção natural e da evolução e das leis da hereditariedade. Como observa-se na leitura de Riegl, essas ideias ecoam em suas obras, desde a forma como discute uma história da arte do ornamento, até no vocabulário por ele usado.

Stichhaltigkeit der technisch-materiellen Entstehungstheorie der Künste gewidmet werden. In diesem Kapitel, das die Erörterung des Wesens und Ursprungs des geometrischen Stils in der Ueberschrift ankündigt, hoffe ich dargelegt zu haben, dass nicht bloss kein zwingender Anlass vorliegt, der uns nöthigen würde *a priori* die ältesten geometrischen Verzierungen in einer bestimmten Technik, insbesondere der textilen Künste, ausgeführt zu vermuthen, sondern, dass die ältesten wirklich historischen Kunstdenkmäler den bezüglichen Annahmen viel eher widersprechen. Zu dem gleichen Ergebnisse werden wir durch andere Erwägungen von mehr allgemeiner Art geführt. Weit elementarer nämlich, als das Bedürfniss des Menschen nach Schutz des Leibes

## S.IX



mittels textiler Produkte tritt uns dasjenige nach Schmuck des Leibes entgegen, und Verzierungen, die dem blossen Schmückungstrieben dienen, darunter auch linear-geometrische, hat es wohl schon lange vor dem Aufkommen der dem Leibesschutze ursprünglich gewidmeten textilen Künste gegeben. Damit erscheint ein Grundsatz hinweggeräumt, der die gesammte Kunstlehre seit 25 Jahren souverän beherrschte: die Identificirung der Textilornamentik mit Flächenverzierung oder Flachornamentik schlechtweg. Sobald es in Zweifel gestellt erscheint, dass die ältesten Flächenverzierungen in textilem Material und textiler Technik ausgeführt waren, hört auch die Identität der beiden zu gelten auf. Die Flächenverzierung wird zur höheren Einheit, die Textilverzierung zur subordinirten Theileinheit,

material da arte. Nesse capítulo, que anuncia a discussão da natureza e da origem do estilo geométrico no título, espero ter demonstrado que não apenas não há nenhum motivo imperativo que nos obrigue a suspeitar *a priori* dos mais antigos adornos geométricos serem feitos em uma determinada técnica, especialmente nas artes têxteis, mas sim que os mais antigos monumentos de arte verdadeiramente históricos contradizem, pelo contrário, as hipóteses a esse respeito. Nós somos conduzidos aos mesmos resultados através de outras considerações de natureza mais genérica. A saber, muito mais elementar do que a necessidade do homem de proteger o corpo

com produtos têxteis fomos confrontados com aquela necessidade de ornar o corpo; e adornos que servem ao mero instinto de ornar, incluindo o linear-geométrico, provavelmente existiam muito antes do advento das artes têxteis, originalmente dedicadas à proteção do corpo. Com isso, parece removido um princípio que, por 25 anos, dominou de forma soberana todo ensino da arte: a identificação da ornamentação têxtil com o adorno de superfícies ou, pura e simplesmente, a ornamentação plana. Uma vez que é colocado em dúvida que os mais antigos adornos de superfícies foram feitos em material e técnica têxteis, a identidade de ambos também deixa de se aplicar. O adorno de superfícies torna-se uma unidade superior, o adorno têxtil uma unidade

gleichwerthig anderen flächenverzierenden Künsten.

Die Einschränkung der Textilonamentik auf das ihr zukommende Maass an Bedeutung bildet überhaupt einen der leitenden Gesichtspunkte dieses ganzen Buches. Ich muss gestehen, dass es zugleich der Ausgangspunkt für alle meine einschlägigen Untersuchungen gewesen ist, — ein Ausgangspunkt, zu dem ich durch eine nunmehr achtjährige Thätigkeit an der Textilsammlung des K. K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie gelangt bin. Ja ich will, selbst auf die Gefahr hin ob dieser Sentimentalität bespöttelt zu werden, bekennen, dass ich mich eines gewissen Bedauerns nicht erwehren konnte, dazu verurtheilt zu sein, gerade derjenigen Kunst, zu der ich infolge der langjährigen Verwaltung einer Textilsammlung in eine Art persönlichen Verhältnisses getreten bin, einen so wesentlichen Theil ihres Nimbus rauben zu müssen.

War man erst zu der Aufstellung des folgenschweren Lehrsatzes von der ursprünglichen Identität von Flächenverzierung und Textilverzierung gelangt, so war für das Geltungsgebiet der

subordinada, equiparável a outras artes de adorno de superfícies.

A limitação da ornamentação têxtil à medida de sua devida importância figura como um dos aspectos condutores de todo este livro. Tenho de confessar que foi, ao mesmo tempo, o ponto de partida para todas as minhas pesquisas relevantes, — um ponto de partida no qual cheguei após de oito anos de atividade na coleção têxtil do *K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* [Museu Imperial Austríaco de Artes e Indústria]<sup>76</sup>. Sim, eu quero confessar, mesmo com o risco de ser ridicularizado por esse sentimentalismo, que eu não pude evitar um certo lamento por ser condenado a isso: precisar raptar parte essencial do nimbo justamente daquela arte com a qual eu entrei em uma espécie de relacionamento pessoal devido à duradoura administração de uma coleção têxtil.

Uma vez que se chegou à exposição da grave tese da identidade original do adorno de superfícies e do adorno têxtil, então não havia quase nenhum limite para a área de aplicação da ornamentação

<sup>76</sup> N.T. O *K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie*, atual *Museum für angewandte Kunst* [Museu de Artes Aplicadas], foi uma instituição fundamental na trajetória de Alois Riegl, pois é nela que ele inicia suas observações e reflexões que darão origem a trabalhos como “*Altorientalische Teppiche*” e “*Stilfragen*”. Bazin destaca a articulação entre museu e universidade na trajetória de Riegl, contextualizando a sua singularidade, considerando os conflitos existentes entre essas duas esferas na época: “A força de Riegl foi a de ter reunido em si as duas tradições, a do museu e a da cátedra, e a de partir, em seus estudos, de uma análise rigorosa dos objetos cuja guarda lhe estava confiada. [...] Nomeado em 1897 professor titular de uma cátedra de história da arte na universidade, Riegl se vê obrigado a deixar o posto de conservador do museu, que ocupava havia onze anos. Ele tende a lamentar esse contato direto com os objetos, a ponto de temer ter traído sua vocação. Entretanto, receia que essa práxis no domínio da arte, essa familiaridade cotidiana com a obra de arte lhe façam falta; mas vai reencontrá-las, pois, confiando em seu conhecimento dos objetos de alta antiguidade — de que deu provas no museu —, o Instituto Arqueológico Austríaco encarrega-o então de recensear numa obra monumental os objetos de arte aplicada da época romana descobertos sobre o território nacional. A morte precoce aos quarenta anos impedi Riegl, que tinha uma saúde muito precária, de realizar esse enorme trabalho” (BAZIN, 1989, pp.131-132).

Textilornamentik fast keine Grenze mehr gezogen. Von den geradlinigen geometrischen Ornamenten, mit denen man den Anfang gemacht hatte, gelangte man alsbald bis zu den künstlerischen Darstellungen der kumplicirtesten organischen Wesen, Menschen und Thiere. So fand man u. a., dass die Verdoppelung und symmetrische Gegenüberstellung von Figuren zu beiden Seiten eines trennenden Mittels hinsichtlich ihrer Entstehung auf die textile Technik der Kunstweberei zurückzuführen wäre. Bei

S.X



der weiten Verbreitung dieses ornamentalen Gruppierungsschemas, das man auch den Wappenstil genannt hat, hielt ich es für nothwendig, demselben das zweite Capitel zu widmen, um darin auseinander zu setzen, dass auch diesbezüglich jeglicher Nachweis, ja sogar die Wahrscheinlichkeit fehlt, dass man zur Zeit, aus welcher die ältesten Denkmäler im Wappenstil stammen, sich auf die Kenntniss einer so ausgebildeten Kunstweberei wie sie die technische Voraussetzung hiefür bilden müsste, verstanden hätte, und dass wir anderseits im Stande sind, das Aufkommen des Wappenstils noch aus anderen, allerdings nicht so greifbar „materiellen“ Gründen zu erklären.

Die Grundtendenz der beiden ersten Capitel dieses Buches erscheint hiernach als eine verneinende, wenngleich überall versucht wird, an Stelle des Umgestürzten ein Neues, Positives zu setzen. Was insbesondere den geometrischen Stil anbelangt, so erschien es als das Dringendste, einmal die damit verknüpften falschen Vorstellungen

têxtil. Partindo dos ornamentos geométricos lineares, com os quais deu-se o primeiro passo, logo alcançou-se as representações artísticas de seres, homens e animais orgânicos mais complexos. Julgou-se assim, entre outras coisas, que a duplicação e justaposição simétrica das figuras para ambos os lados a partir de um meio divisor seria atribuído, em relação ao seu surgimento, à técnica têxtil de tecelagem artística. Diante

da ampla disseminação deste esquema de agrupamento ornamental, que foi também chamado de estilo heráldico, eu achei necessário dedicar o segundo capítulo ao mesmo, a fim de explicar que também a respeito dele falta qualquer prova e mesmo a probabilidade de que na época, da qual provém os mais antigos monumentos no estilo heráldico, ter-se-ia compreendido como necessário constituir conhecimento de tão desenvolvida tecelagem artística como a condição técnica para isso; e que, por outro lado, nós somos capazes de explicar o advento do estilo heráldico com outras razões, sem dúvida, não tão tangíveis e “materiais”.

A tendência fundamental dos dois primeiros capítulos deste livro parece, portanto, negativa, embora tenha-se tentado por toda parte pôr algo novo positivo no lugar do que foi derrubado. No que diz respeito particularmente ao estilo geométrico, parecia então como mais urgente expulsar as falsas visões a ele associadas, quebrar o preconceito da ausência de consciência histórica do

hinwegzuräumen, das Vorurtheil von der angeblichen Geschichtslosigkeit dieses Stils, und seiner unmittelbar technisch-materiellen Abkunft zu brechen. Der Umstand, dass die mathematischen Gesetze von Symmetrie und Rhythmus, als deren Illustrationen die einfachen Motive des geometrischen Stils gelten können, auf dem ganzen Erdball mit geringen Ausnahmen die gleichen sein müssen, während die organischen Wesen und die Werke von Menschenhand dem von ihnen inspirirten Künstler mannigfache Abwechslung gestatten, erschwert die Untersuchung über geometrische Stilgebiete nach historischem Gesichtspunkte allerdings ganz ungemein. Spontane Entstehung der gleichen geometrischen Ziermotive auf verschiedenen Punkten der Erde erscheint in der That nicht ausgeschlossen; aber auch das historische Moment wird man hier jeweilig mit voller Unbefangenheit in Rechnung ziehen dürfen. Einzelne Völker sind den übrigen gewiss in dem gleichen Maasse vorangeeilt, als allezeit einzelne begabtere Individuen über ihre Nebenmenschen sich erhoben haben. Und von der grossen Masse gilt in der grauen Vergangenheit gewiss dasselbe, was heutzutage: sie äfft lieber nach, als dass sie selbst erfindet.

Festeren Boden gewinnt die Ornamentforschung von dem Augenblicke an, da die Pflanze unter die Motive aufgenommen erscheint. Der nachbildungsfähigen Pflanzenspecies giebt es unendlich mehr, als

estilo e de sua linhagem técnica e material imediata. Porém, dificulta extremamente a pesquisa sobre os domínios do estilo geométrico segundo um ponto de vista histórico o fato de que as leis matemáticas de simetria e ritmo, cujas explicações poderiam aplicar-se nos simples motivos do estilo geométrico, devem ser as mesmas em todo o mundo, com pequenas exceções, ao passo que os seres orgânicos e a obras da mão do homem permitem aos artistas inspirados uma grande variedade. O surgimento espontâneo dos mesmos motivos decorativos geométricos em diferentes pontos da terra não parece, de fato, impossível, mas o momento histórico poderá ser também levado em conta com total imparcialidade. Certos povos seguramente adiantaram-se em relação aos demais na mesma medida que certos indivíduos talentosos sempre se elevaram sobre seus próximos. E o mesmo vale tanto para as grandes massas dos tempos remotos como para as de hoje em dia: alguns preferem arremediar ao invés de inventar.

A investigação do ornamento ganha terreno mais firme a partir do momento em que a planta aparece incluída entre os motivos. Há infinitamente mais espécies de plantas reproduzíveis do que

## S.XI



der abstrakt-symmetrischen Gebilde, die sich auf Dreieck, Quadrat, Raute und wenige andere beschränken. Daher hat auch die klassische Archäologie bei diesem Punkte mit ihren Forschungen eingesetzt; insbesondere der Zusammenhang der hellenischen Pflanzenmotive mit den am Eingange aller eigentlichen Kunstgeschichte stehenden altorientalischen Vorbildern ist bereits vielfach Gegenstand des Nachweises und eingehender Erörterungen gewesen. Wenn trotzdem von Seite der deutschen Archäologie bisher kein Versuch gemacht wurde, die Geschichte des für die antike Kunst als so maassgebend anerkannten Pflanzenornaments im Zusammenhange von altegyptischer bis römischer Zeit darzustellen, so muss der Grund hiefür wiederum nur in der übermächtigen Scheu gesucht werden, die man davor empfand, ein „blosses Ornament“ zum Substrat einer weiter ausgreifenden historischen Betrachtung zu machen. Der Schritt nun, dessen sich ein an deutschen Schulen Herangebildeter nicht zu unterfangen getraute, wurde vor Kurzem von einem Amerikaner gemacht. W. G. Goodyear war der Erste, der in seiner *Grammar of the lotus* die gesammte antike Pflanzenornamentik und ein gut Stück darüber hinaus als eine Fortbildung der altegyptischen Lotusornamentik erklärt hat; den treibenden Anstoss zu der universalen Verbreitung dieser Ornamentik glaubt er im Sonnenkultus erblicken zu sollen. Um die technisch-materielle Entstehungstheorie der Künste kümmert sich dieser amerikanische Forscher augenscheinlich ebensowenig, wie um Europas verfallene Schlösser und Basalte; der

formas abstrato-simétricas, as quais se limitam a triângulo, quadrado, losango e poucos outros. Por isso a arqueologia clássica começou também suas investigações neste ponto: particularmente, na relação dos motivos vegetais helênicos com os modelos orientais antigos, que estão no início de toda história da arte tem sido, aliás, frequentemente objeto de comprovação e minuciosas discussões. Se, mesmo assim, por parte da arqueologia alemã nenhuma tentativa foi feita até agora de apresentar a história do ornamento vegetal, reconhecido como tão determinante para a arte antiga, desde o Antigo Egito até o Império Romano, então o motivo para isso precisa ser novamente buscado apenas no medo prepotente que se sentiu diante da tarefa de fazer um “mero ornamento” tornar-se um substrato de uma análise histórica mais ampla. O passo que ninguém formado nas escolas alemãs ousou empreender, foi dado recentemente por um americano. W. G. Goodyear foi o primeiro que, em sua *Grammar of the lotus* [Gramática do lótus]<sup>77</sup>, interpretou toda a antiga ornamentação vegetal e uma boa parte além dela como um aprimoramento da ornamentação de lótus do antigo Egito. Ele acredita que se deve ver a força motriz para a disseminação universal desta ornamentação no culto ao sol. Este investigador americano se preocupa aparentemente tão pouco com a teoria do surgimento técnico-material das artes, quanto com os palácios e o basalto em declínio na Europa. Se não estou muito enganado, o nome de Gottfried Semper não apareceu nem uma única vez em todo o livro.

Name Gottfried Sempers ist mir im ganzen Buche, wenn ich nicht sehr irre, nicht ein einziges Mal aufgestossen.

Im Grunde ist der Hauptgedanke Goodyears nicht ganz neu; sein unbestrittenes Eigenthum ist bloss der entschlossene Radikalismus, womit er seiner Idee universale Bedeutung zu geben bemüht ist, sowie die Motivirung für das Zustandekommen der ganzen Erscheinung.

Was einmal diese letztere — die Berufung auf den Sonnenkultus — betrifft, so schiesst der Autor damit zweifellos weit über das Ziel hinaus. Schon für die altegyptische Ornamentik bleibt der allmächtige Einfluss des Sonnenkult-Symbolismus mindestens zweifelhaft; vollends unbewiesen und auch unwahrscheinlich wird er, sobald wir die Grenzen Egyptens überschreiten. Symbolismus ist gewiss auch einer der Faktoren gewesen, die zur allmählichen Schaffung des historisch gewordenen

Basicamente, a ideia central de Goodyear não é completamente nova. Sua incontestável propriedade é só o radicalismo resoluto, com o qual se esforça em dar sentido universal à sua ideia, bem como à motivação para o surgimento de todo o fenômeno.

Quanto a este último — o apelo ao culto ao sol —, sem dúvida, o autor foi consideravelmente além do objetivo. Mesmo para a ornamentação do antigo Egito, a influência onipotente do simbolismo do culto do sol permanece, ao menos, duvidosa; assim que nós ultrapassamos os limites egípcios, ela torna-se inteiramente incomprovada e também improvável. O simbolismo tem sido certamente também um dos fatores que contribuíram para a paulatina criação

<sup>77</sup> N.T. William Henry Goodyear (1846-1923) foi um historiador de arte estadunidense, tendo desenvolvido pesquisas particularmente sobre a história da arquitetura. Assim como Riegl, ele também atuou em uma instituição museológica: no *Brooklyn Institute of Arts and Sciences* [Instituto de Artes e Ciências do Brooklyn], atual *Brooklyn Museum* [Museu do Brooklyn]. A obra citada por Riegl encontra-se integralmente disponível em: GOODYEAR, William Henry. **The Grammar of the Lotus: a New History of Classic Ornament as a Development of Sun Worship.** Londres: Sampson Low, Marston & Company, 1891. Disponível em <<https://archive.org/details/grammaroflotusne00gooduoft>>, acesso em 16 out. 2020.

## S.XII



Ornamentenschatzes der Menschheit beigetragen haben. Aber denselben zum allein maassgebenden Faktor zu stempeln, heisst in den gleichen Fehler verfallen, wie Diejenigen, die die Technik für einen solchen Faktor ansehen möchten. Mit diesen letzteren berührt sich Goodyear übrigens überaus nahe in dem sichtlichen Bestreben, rein psychischkünstlerische Beweggründe für die Erklärung ornamentalier Erscheinungen womöglich zu vermeiden. Wo der Mensch augenscheinlich einem immanen künstlerischen Schaffungstribe gefolgt ist, dort lässt Goodyear den Symbolismus walten, ebenso wie die Kunstmaterialisten in dem gleichen Falle die Technik, den zufälligen todten Zweck in's Feld führen.

Was andererseits die fast schrankenlose Ausdehnung der Vorbildlichkeit des Lotus auf alle Gebiete der antiken Ornamentik (z. B. Selbst auf die prähistorischen Zickzackbänder) anbelangt, so liegt auch hierin eine Uebertreibung gleich derjenigen, welcher sich die Kunstmaterialisten und die Darwinisten hingegeben haben. So will Goodyear historische Zusammenhänge an vielen Punkten erblicken, wo eine besonnene Forschung sie unbedingt zurückweisen muss. Da er überall nur Uniformes sehen will, trübt er sich geflissentlich den Blick für feinere Unterscheidungen. Auf diese Weise konnte es gar nicht anders geschehen, als dass er u. a. den echt hellenischen Kern in der mykenisehen Ornamentik übersah, und damit zugleich den vielleicht wichtigsten Punkt in der gesammten

do patrimônio histórico ornamental da humanidade. Mas assinalar o mesmo como o único fator determinante significa cair no mesmo erro daqueles que gostariam de ver a técnica como tal fator. A propósito, Goodyear aproxima-se extremamente destes últimos no óbvio esforço de evitar motivações meramente artístico-psíquicas para a interpretação dos fenômenos ornamentais. Onde o homem aparentemente obedeceu a um instinto de criação artística imanente, lá Goodyear deixa prevalecer o Simbolismo – assim como os materialistas da arte defendem, no mesmo caso, a técnica –, levando para o campo uma finalidade casual e inâime.

Por outro lado, no que diz respeito à expansão praticamente ilimitada da exemplaridade da flor de lotus sobre todas as áreas da ornamentação antiga (por exemplo, mesmo nas fitas em zigue-zague pré-históricas), jaz também nisso um exagero igual àquele ao qual os materialistas da arte e darwinistas se entregaram. Goodyear deseja ver conexões históricas em muitos pontos onde uma prudente pesquisa precisa rejeitá-las absolutamente. Como ele quer ver por toda parte somente uniformidades, ele turva intencionalmente a vista para distinções mais sutis. Assim, não se podia suceder de outra forma, uma vez que ele, entre outras coisas, negligenciou a essência genuinamente helênica na ornamentação micênica e, com isso, ignorou simultaneamente o ponto mais importante em todo a evolução da ornamentação clássica.

Entwicklung der klassischen Ornamentik unberücksichtigt liess.

Die überwiegende Bedeutung, die dem Pflanzenornament innerhalb der antiken Ornamentik sowohl an und für sich, als mit Bezug auf eine richtige Beurtheilung und Würdigung dieser Ornamentik innerhalb der Gesamtgeschichte der dekorativen Künste zukommt, hat Goodyear ebenso klar erkannt, wie schon viele andere Forscher vor ihm. Im Wintersemester 1890/91 habe ich an der Wiener Universität Vorlesungen über eine „Geschichte der Ornamentik“ gehalten, innerhalb welcher der Darstellung der Entwicklung des Pflanzenornaments von frühesten antiken Zeiten an der vornehmsten Platz eingeräumt war. Ein Theil vom Inhalte dieser Vorlesungen ist es, den ich im 3. Kapitel dieses Buches wiedergebe, mit geringen Zusätzen, die hauptsächlich durch die nothwendig gewordenen Beziehungen auf das mittlerweile

### S.XIII



erschienene Buch Goodyear's veranlasst wurden. Entlehnung von Motiven aus altorientalischem Kunstbesitz seitens der griechischen Stämme bin auch ich geneigt in umfassendem Maasse anzunehmen. Die Ausgestaltung dieser Motive im reinen Sinne des Formschönen ist ein längst anerkanntes Verdienst der Griechen. Was aber das eigenste, selbstständigste und fruchtbarste Produkt der Griechen gewesen ist, das hat nicht bloss Goodyear ignorirt, sondern es wurde auch von Forschern unbeachtet gelassen, die mit Eifer nach selbständigen occidentalischen Keimen und Kegungen in der frühgriechischen Kunst

A importância predominante que o ornamento vegetal tem, tanto dentro da ornamentação antiga como em relação a um juízo adequado e uma apreciação desta ornamentação dentro da história geral das artes decorativas, foi reconhecida por Goodyear tão claramente, como por muitos outros pesquisadores antes dele. No semestre de inverno de 1890/91, eu dei aulas sobre uma “História da Ornamentação” na Universidade de Viena, nas quais o lugar mais nobre foi dado à apresentação da evolução do ornamento vegetal dos tempos mais antigos. Uma parte do conteúdo dessas aulas eu recuperei no capítulo 3 deste livro, com pequenos acréscimos, que foram motivados principalmente pelas referências, que se tornam necessárias

desde a publicação recente do livro de Goodyear. Eu também estou inclinado a aceitar, de forma ampla, a cópia de motivos artísticos do Oriente Antigo por parte de tribos gregas. A elaboração desses motivos no sentido puro da bela forma é um mérito dos gregos há muito reconhecido. Mas o produto mais peculiar, independente e frutífero dos gregos foi ignorado não somente por Goodyear, mas passou despercebido pelos pesquisadores que, com zelo, buscavam pelos gérmenes e impulsos ocidentais autônomos na arte grega primitiva. Trata-se aqui da invenção da gavinha, da gavinha vegetal ágil e rítmica que nós procuramos em vão

gesucht haben. Es ist dies die Erfindung der Ranke, der beweglichen, rhythmischen Pflanzenranke, die wir in sämmtlichen altorientalischen Stilen vergebens suchen, die dagegen auf nachmals hellenischem Boden uns schon in der mykenischen Kunst fertig entgegentritt. Die Blüthenmotive der hellenischen Ornamentik mögen orientalischer Abkunft gewesen sein: ihre in schönen Wellenlinien dahinfliessende Rankenverbindung ist specifisch griechisch. Die Ausbildung der Rankenornamentik steht von da an überhaupt im Vordergrunde der Fortentwicklung der ornamentalen Künste. Als saumartig schmales Wellenband mit spiraligen Abzweigungen sehen wir die Ranke zuerst in die Welt treten, als reichverzweigtes Laubge winde überzieht sie in reifer hellenistischer Zeit ganze Flächen. So geht sie durch die römische Kunst hindurch in das Mittelalter, in das abendländische sowohl wie in das morgenländische,

em todos os estilos orientais antigos e que, por outro lado, nos confronta mais tarde na arte micênicas, no solo helênico. Os motivos florais da ornamentação helênica podem ter sido de origem oriental: sua articulação de gavinhas fluindo em belas linhas onduladas é especificamente grega. A formação da ornamentação de gavinhas permanece, a partir daí, em primeiro plano no contínuo aprimoramento das artes ornamentais. Como uma fita de ondas<sup>78</sup> estreita e abainhada com ramificações espiraladas, nós vemos emergir a gavinha primeiro no mundo; como fios de folhas ricamente ramificado, ela cobre superfícies inteiras no período helenístico maduro. Assim ela passa pela arte romana até a Idade Média, tanto no Ocidente quanto no Oriente, no sarraceno e também na Renascença. A folhagem dos *Kleinmeister* [Pequenos Mestres]<sup>79</sup> é uma descendente tão legítima da ornamentação de gavinhas vegetal clássica antiga quanto ao cogulho<sup>80</sup>

<sup>78</sup> N.T. Ver nota 65, sobre o meandro.

<sup>79</sup> N.T. “O termo ‘*Kleinmeister*’ foi provavelmente cunhado na segunda metade do XVII século pelo artista e historiador de arte Joachim von Sandrat. Refere-se às gravuras de pequeno formato executadas por Aldegrever e seus contemporâneos na região sul da Alemanha (por exemplo, Georg Pencz), gravuras que muitas vezes eram menores do que a palma de uma mão e chegavam a atingir o tamanho de selos postais. O rótulo às vezes soa depreciativo, especialmente quando usado no contexto do expoente supremo do gênero, Albrecht Dürer, mas a palavra transmite o significado de ‘magistral mesmo em uma escala minúscula’, como enfatizado pelo historiador de arte de Dresden, Hans Wolfgang Singer, em sua Monografia, de 1908, sobre o *Kleinmeister*”. Fonte: site oficial dos *Staatliche Museen zu Berlin* [Museus Estatais de Berlim]. Disponível em <<https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/heinrich-aldegrever-renaissance-kleinmeister-from-westphalia/>>, acesso em 04 de jun. 2021.

<sup>80</sup> N.T. O termo *Kriechwerk* foi particularmente difícil de compreender e traduzir. Como estratégias, em primeiro lugar, buscou-se outras citações de tal termo ao longo da obra. No entanto, salvo engano de minha parte, não havia mais nenhuma ocorrência. Além da consulta a dicionários, verificou-se como o termo foi traduzido para as línguas espanhola por Federico Miguel Saller e inglesa por Evelyn Kain: respectivamente como “*el rastrelo del gótico*” (RIEGL, 1980, p.5) e “*late Gothic crocket-work*” (RIEGL, 1992, p.9). Pesquisando artigos e livros especializados da área da ornamentação em arquitetura, encontrou-se uma comunicação de Alois Rieg publicada em 1984 na *Monatschrift für Kunstgewerbe* [Revista mensal de Artes Aplicadas], que abordava a origem do ornamento, mas que pouco contribuiu para encontrar um termo técnico que fizesse referência a esse ornamento. Por fim, foi a tradução para a língua inglesa que particularmente foi fundamental para encontrar o termo específico usado na língua portuguesa para nomear tal ornamento: cogulho (também conhecido como *crochet*, *colchete* ou *cogoilo*), formas escultóricas ornamentais que se apresentam como folhas encurvadas e retorcidas (muitas vezes comparado a um repolho) e dispostas sequencialmente em fileiras, frequentemente encontradas na arquitetura gótica, nas arestas de arcos, capitais, pináculos etc.

das saracénische, und nicht minder in die Renaissance. Das Laubwerk der Kleinmeister ist ein ebenso legitimer Abkömmling der antik-klassischen Pflanzenrankenornamentik, wie das spätgotische Kriechwerk. Jener fortwährende kausale Zusammenhang im menschlichen Kunstschaffen aller bisherigen Geschichtsperioden, der sich uns bei der historischen Betrachtung der antiken Kunstmythologie und der christlichen Bildertypik offenbart: er lässt sich nicht minder für das ornamentale Kunstschaffen herstellen, sobald man das Pflanzenornament und die Pflanzenranke durch alle Jahrhunderte hindurch von ihrem ersichtlich ersten Aufkommen bis in die neueste Zeit verfolgt. Eine so weitgespannte Aufgabe in vollem Umfange lösen zu wollen, erschien im Rahmen dieses Buches undurchführbar. Ich habe mich daher darauf beschränkt, die Entwicklung des Pflanzenrauenornaments von seinen Anfängen bis zur hellenistischen und römischen Zeit im Einzelnen aufzuzeigen.

#### S.XIV



Das diesen Ausführungen gewidmete 3. Kapitel glaube ich unter Erwägung der also klargestellten Bedeutung des Gegenstandes als eine ganz wesentliche „Grundlegung“ betrachten zu dürfen.

Solange man in der Pflanzenornamentik an den überlieferten stilisierten Typen festhielt, ist der historische Gang als

góttico tardio. Aquela relação causal constante na criação artística humana de todos os períodos da história até agora, que se revela a nós com a análise da mitologia da arte antiga e dos tipos iconográficos cristãos: ela pode ser estabelecida do mesmo modo para a criação da arte ornamental, quando se acompanha o ornamento vegetal e o ornamento gavinha através de todos os séculos, desde sua primeira aparente aparição até os recentes dias. Querer resolver uma tarefa tão abrangente em sua totalidade pareceu inviável no enquadramento<sup>81</sup> deste livro. Eu me limitei, portanto, a apresentar em pormenores a evolução do ornamento gavinha vegetal, desde seus princípios até os tempos helenístico e romano.

Penso poder considerar o capítulo 3 dedicado a essas explicações como um “fundamento” essencial, considerando o sentido esclarecido do objeto.<sup>82</sup>

Enquanto não se abdicou dos estilizados tipos tradicionais na ornamentação vegetal, a marcha

<sup>81</sup> N.T. Como “Rahmen” está relacionada também ao sentido de “borda”, “quadro”, “limite”, eu aproveitei a opção feita por Rodnei Nascimento na tradução de *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren* [O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois] de Hans Belting, sendo *Rahmen* / enquadramento de uma ideia central no desenvolvimento do argumento da obra.

<sup>82</sup> N.T. Este trecho é complemento ignorado pela tradução em língua espanhola.

solcher unschwer festzustellen; dagegen müsste eine grosse Unsicherheit in den Schlussfolgerungen eintreten in dem Moment, wo der Mensch in der Zeichnung der Ornamente der natürlichen Erscheinung einer vorbildlichen Pflanze möglichst nahe zu kommen trachten würde. Z. B. kann die Projektion der Palmette, die wir in Egypten und Griechenland antreffen, kaum beiderseits selbständige erfunden sein, da dieses Motiv eine durchaus nicht in der natürlichen Erscheinung begründete Blüthenform wiedergiebt: der Schluss ist unabweisbar, dass das Motiv nur an einem Orte entstanden sein kann und nach dem andern übertragen worden sein muss. Ganz anders, wenn wir an zwei ornamentalen Werken verschiedener Herkunft etwa eine Rose in ihrer natürlichen Erscheinung dargestellt fänden: die natürliche Erscheinung der Rose in den verschiedensten Ländern ist im Allgemeinen die gleiche; eine selbständige Entstehung jener Kopien da und dort wäre hienach sehr wohl denkbar. Nun ist es aber ein Erfahrungssatz, der sich uns gerade aus einer Gesamtbetrachtung des Pflanzenornaments ergeben wird, dass eine realistische Darstellung von Blumen zu dekorativen Zwecken, wie sie heutzutage im Schwange ist, erst der neueren Zeit angehört. Der naive Kunstsinn früherer Kulturperioden verlangte vor Allem die Beobachtung der Symmetrie, auch in Nachbildungen

histórica<sup>83</sup> como tal não é difícil de determinar; em contrapartida, uma grande incerteza nas conclusões deveria ocorrer no momento que o homem aspiraria aproximar o desenho dos ornamentos o máximo possível da aparência natural de um vegetal modelar. Por exemplo, a projeção das palmas, que encontramos no Egito e na Grécia, dificilmente pode ser inventada de forma independente por ambos, uma vez que esse motivo reproduz uma forma floral baseada de modo algum na aparência natural. A conclusão que se impõe é a de que o motivo somente pode ter se originado em um lugar e deve ter sido transmitido depois para outro. Seria totalmente diferente se encontrássemos uma rosa representada na sua aparência natural em duas obras ornamentais de distintas procedências: a aparência natural da rosa em terras muito distintas é, em geral, a mesma; um surgimento autônomo daquelas cópias aqui e lá seria, portanto, seguramente concebível. Todavia é um princípio empírico que resultará de uma análise geral dos ornamentos vegetais, que uma representação realista das flores para fins decorativos, como está em voga hoje, pertence antes aos tempos mais recentes. O ingênuo sentido estético dos períodos civilizatórios<sup>84</sup> anteriores exigia especialmente a observação da simetria também nas imitações de seres naturais. Na representação do homem e dos animais emancipou-se prematuramente daquilo, contentou-

<sup>83</sup> N.T. A opção de traduzir “historische Gang” como “marcha histórica” dialoga com a tradição hegeliana e a ideia de desenvolvimento dialético e progressivo.

<sup>84</sup> N.T. Acompanho aqui a escolha dos tradutores de *Der Moderne Denkmalkultus*, segundo os quais, “para Riegl, e muitos outros, há uma diferença entre cultura e civilização, proveniente do Iluminismo; assim, se cultura é, grosso modo, antropológicamente, o conjunto de atitudes, valores e conhecimento adquirido e compartilhado por um determinado grupo social, à civilização se agrega a ideia de progresso, de evolução das relações e realizações coletivas e sociais; assim, aqui, *Kulturgeschichte* é a “história das civilizações”. (DAVIDSOHN e FALBEL, 2014, p.23).

von Naturwesen. In der Darstellung von Mensch und Thier hat man sich frühzeitig davon emancipirt, sich mit Anordnung derselben im Wappenstil u. dergl. beholfen: ein so untergeordnetes, scheinbar lebloses Ding wie die Pflanze dagegen hat man noch in den reifesten Stilen verflossener Jahrhunderte symmetrisirt, stilisirt — namentlich, sofern man dem Pflanzenbilde nicht eine gegenständliche Bedeutung unterlegte, sondern in der That ein blosses Ornament beabsichtigt war. Von der Stilisirung der ältesten Zeit zum Realismus der modernen ist man aber nicht mit einem Schlage übergetreten. Zu wiederholten Malen begegnen wir in der Geschichte des Pflanzenornaments einer Neigung zur Naturalisirung, zur Annäherung der Pflanzenornamente an die reale perspek-

## S.XV



-tivische Erscheinung einer Pflanze und ihrer Theile. Ja, es hat in der Antike ohne Zweifel sogar eine Zeit gegeben, wo man in der beregten Annäherung bereits ziemlich weit vorgeschritten war; doch dies war nur eine vorübergehende Episode, woneben und wonach die stilisirten traditionellen Formen dauernd in Geltung geblieben sind. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Naturalisirung des Pflanzenornaments im Alterthum und fast das ganze Mittelalter hindurch niemals bis zur unmittelbaren Abschreibung der Natur gegangen ist.

Das lehrreichste und wohl auch wichtigste Beispiel für die Art und Weise, wie man im Alterthum die Naturalisirung von stilisirten Pflanzenmotiven verstanden und durchgeführt hat, liefert das

se em arranjá-los no estilo heráldico e outros semelhantes. Por outro lado, uma coisa tão secundária e aparentemente sem vida como a planta foi simetrizado e estilizado nos estilos mais maduros dos séculos passados, sobretudo se não fosse atribuído à figura vegetal um sentido objetivo, mas sim de mero ornamento. Da estilização dos tempos mais antigos até o realismo dos modernos, prossegui-se, mas não imediatamente. Repetidas vezes, encontramos na história do ornamento vegetal uma tendência à naturalização, à abordagem dos ornamentos vegetais na

aparência perspectívica real de uma planta e de suas partes. Sim, sem dúvida, houve uma época na Antiguidade em que se progrediu bastante nesta abordagem; porém este foi apenas um episódio passageiro, após o qual as formas estilísticas tradicionais permaneceram em vigor duradouro. De modo geral, pode-se afirmar que a naturalização dos ornamentos vegetais na Antiguidade e durante quase toda a Idade Média nunca passou pela cópia direta da natureza.

O exemplo mais instrutivo e provavelmente também mais importante do modo como foi entendida e realizada a naturalização dos motivos vegetais estilizados na Antiguidade é fornecido pelo

Aufkommen des Akanthus. Bis zum heutigen Tage gilt widerspruchslös die Anekdote des Vitruv, wonach das Akanthusornament einer unmittelbaren Nachbildung der Akanthuspflanze seine Entstehung verdankte. An dem Unwahrscheinlichen des Vorgangs, dass man plötzlich das erste beste Unkraut zum künstlerischen Motiv erhoben haben sollte, scheint sich bisher Niemand gestossen zu haben. In zusammenhängender Betrachtung einer Geschichte der Ornamentik erschien mir ein solcher Vorgang völlig neu, ohne Gleichen und absurd. Und in der That ergiebt die Betrachtung der ältesten Akanthusornamente, dass dieselben im Aussehen gerade die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Akanthuspflanze vermissen lassen. Diese charakteristischen Eigentümlichkeiten haben sich nachweislich erst im Laufe der Zeit aus dem ursprünglich Vorhandenen entwickelt: liegt es da nicht auf der Hand, dass man auch die Bezeichnung des Ornament als Akanthus erst viel später vorgenommen haben kann, zu einer Zeit, da dieses Ornament in der That dem Aussehen der genannten Pflanze nahe gekommen war? Was aber die ältesten Akanthusornamente betrifft, so hoffe ich im 3. Kapitel erwiesen zu haben, dass dieselben nichts Anderes sind, als plastische,

advento do acanto. Até os dias de hoje, a anedota de Vitrúvio<sup>85</sup>, segundo a qual o ornamento de acanto deve seu surgimento a uma imitação direta do vegetal acanto, permanece sem contestação. Ninguém parecer ter se escandalizado até agora com a improbabilidade do processo, no qual repentinamente uma erva daninha qualquer teria sido elevada a motivo artístico. Em uma análise coerente da história da ornamentação, tal processo me pareceu completamente novo, sem igual e absurdo. E, de fato, a análise dos mais antigos ornamentos de acanto mostra que aos mesmos faltam, na aparência, as particularidades características do vegetal acanto. Essas particularidades características só evoluíram, segundo se pode provar, no decorrer do tempo a partir do que originalmente existia. Não seria óbvio que também a designação do ornamento como acanto pode ter sido feita muito mais tarde, em um momento em que esse ornamento chegou perto da aparência da nomeada planta? No entanto, no que diz respeito aos mais antigos ornamentos de acanto, eu espero ter demonstrado no capítulo 3 que eles nada mais são do que palmas plásticas, ou antes, palmas pensadas plasticamente<sup>86</sup>. Com isto, o acanto – que, de longe, é o mais importante de todos os ornamentos vegetais – não

<sup>85</sup> N.T. Vitrúvio (ou Marcus Vitruvius Pollio) foi um arquiteto romano do século I a.C.. A anedota citada por Riegl integra o tratado *De Architectura*. A anedota sobre o surgimento do capitel coríntio e do ornamento de acanto é narrada no livro IV, 1.10 (ver: VITRÚVIO POLLIONE, 1991, p.163.). A anedota conta que uma jovem coríntia adoecera antes de casar-se. Após o funeral, a sua nutriz dispôs sobre seu túmulo uma cesta com objetos outrora pertencentes à jovem e que lhe eram mais importantes. O que a nutriz não percebeu é que a cesta foi colocada sobre uma raiz de acanto, que continuou a crescer, dobrando (em formas de voluta) e adaptando ao espaço da cesta. Quando Calímaco passou e observou a cesta e as folhas que brotavam ao seu redor, copiou e reproduziu tal cena nos capitéis das colunas de Corinto.

<sup>86</sup> N.T. O termo alemão *Plastik* se refere também à escultura. Logo, plástico aqui deve ser entendido no sentido de tridimensionalidade, enquanto as representações de superfície [*in der Fläche*] como aquelas que se caracterizam pela bidimensionalidade.

beziehungsweise plastisch gedachte Palmetten. Damit erscheint der Akanthus, dieses nachmals weitaus wichtigste von allen Pflanzenornamenten, nicht mehr als Deus ex machina in der Kunstgeschichte, sondern eingereiht in den zusammenhängenden, normalen Entwicklungsgang der antiken Ornamentik.

Der naturalisirenden Tendenz in der abendländischen Kunst, die sich u. a. eben in der Entfaltung des Akanthusornaments unzweideutig

## S.XVI



ausdrückt, scheint der Orient von Anbeginn, seit er sich der höheren griechischen Kultur und Kunst gefangen gegeben, widerstrebt zu haben. Die hellenistischen Formen hat er durchgreifend übernommen; an diesem Satze wird heute wohl Niemand mehr zweifeln, dem es nicht um ein blosses Justament-Festhalten an liebgewordenen Anschauungen zu thun ist. Dass es Anhänger dieser letzteren trotz der überzeugenden Sprache der Denkmäler heute noch giebt, ist wohl auch vornehmlich auf Rechnung der festgewurzelten antihistorischen Tendenz in der Beurtheilung ornamentalier Kunstformen zu setzen. Aber thatsächlich begegnen uns an orientalischen Kunstwerken aus der römischen Kaiserzeit vielfach die stilisierten Blüthenformen der reihellenischen und der alexandrinischen Kunst neben den naturalisirenden Bildungen des römischen Westens. Das byzantinische Ornament knüpft theilweise direkt an hellenistische Formen an, die offenbar auf griechischem und kleinasiatischem

aparece mais como *Deus ex machina* da história da arte, mas sim incorporado à marcha da evolução normal e contínua da antiga ornamentação.

À tendência naturalizante na arte ocidental, que, entre outros, se exprime inequivocamente no desenvolvimento do ornamento de acanto,

o Oriente parece ter resistido desde o início, desde que ele passou a ser cativo das superiores civilização e arte gregas. Ele assumiu radicalmente as formas helenísticas; dessa proposição hoje ninguém mais que não se importe com a mera manutenção de opiniões de estimação duvidará. Que ainda hoje haja seguidores dessas opiniões, apesar da convincente linguagem dos monumentos, deve-se provável e também principalmente à tendência anti-histórica enraizada na análise das formas de arte ornamental. Mas, na verdade, nas obras de arte orientais da época do império romano muitas vezes encontramos as formas florais estilizadas da arte helênica madura e da alexandrina ao lado das formas naturalizadas do ocidente romano. O ornamento bizantino liga-se, em parte, diretamente às formas helenísticas, que evidentemente permaneceram em uso contínuo em solo grego e da Ásia Menor, mesmo durante a época do império romano. Isso não é tão imediatamente óbvio no que se refere à arte sarracena, por causa do maior

Boden auch während der römischen Kaiserzeit fortdauernd in Gebrauch geblieben waren. Wegen der grösseren Reihe von Zwischengliedern nicht so unmittelbar einleuchtend, aber nicht minder vollgültig ist dies hinsichtlich der saracenischen Kunst.

Die derb byzantinischen Elemente in der saracenischen Ornamentik hat man längst richtig auf ihre Herkunft hin erkannt, ja, man kann sagen, in den vierziger und fünfziger Jahren richtiger als heutzutage, woran eben wiederum die dazwischen gekommene, unselige technischmaterielle Entstehungstheorie mit der Schwärmerei für spontan-autochthone Anfänge der unterschiedlichen nationalen Künste Schuld ist. Dagegen blieb die Arabeske allezeit unangetastetes Sondereigenthum des Orients, insbesondere der Araber. Und doch lehrt die Geschichte der Ornamentik im Alterthum, dass der antike Orient das Räckenornament, das ja der Arabeske zu Grunde liegt, nicht gekannt hat und daher dasselbe erst vom hellenischen Westen übernommen haben muss. Auch konnte man längst bei näherem Zusehen in dem dichten Arabeskengeschlinge einzelne mehr hervorstechende Motive wahrnehmen, die mit ihren Volutenkelchen und Blattfächern deutlich den Zusammenhang mit der alten Palmettenornamentik verrathen. Was aber an der Arabeske

número de ligações, mas não menos válido.

Os elementos rústicos bizantinos na ornamentação sarracena foram há muito reconhecidos exatamente por sua origem, sim, pode-se dizer, mais corretamente nos anos quarenta e cinquenta do que nos dias de hoje, o que, por sua vez, é culpa da interveniente e infeliz teoria do surgimento técnico-material, com a sua exaltação pelos inícios espontâneos autóctones das diversas artes nacionais. Por outro lado, o arabesco permaneceu todo tempo como propriedade privada intocada do Oriente, especialmente dos árabes. No entanto, a história da ornamentação na Antiguidade ensina que o antigo Oriente não conhecia o ornamento gavinha, no qual o arabesco se baseia, e, por isso, deve primeiro ter adotado o mesmo do Ocidente helênico. Além disso, pôde-se há muito perceber, olhando mais de perto as entradas do arabesco, um a um, os motivos marcantes que, com as suas crateras com volutas<sup>87</sup> e leques de folha<sup>88</sup>, revelam distintas conexões com a antiga ornamentação de palma. O que, porém, apresentou-se no arabesco como aparente e completamente novo e bastante

<sup>87</sup> N.T. Cratera é uma espécie de jarro, usados na antiguidade para misturar vinho e água. Voluta é uma forma ornamental em forma de espiral. A cratera com volutas é aquela que apresenta duas espirais nas extremidades superiores das alças.

<sup>88</sup> N.T. Traduzido como “abanico de hojas” por Saller (RIEGL, 1980, p.7) e “leaf fans” por Kain (RIEGL, 1992, p.11), o “Blattfächern” [leque de folhas] é um motivo ornamental que apresenta a folha de alguma espécie vegetal aberta. Um dos mais comuns é a palma (também chamada de palmeta), à qual Riegł dedica o tópico *III.B.10.a. Die flache Palmetten-Ranke* [A gavinha de palmas planas].

als scheinbar völlig neu und gegenüber der antiken Auffassung des Pflanzenornaments ganz fremdartig erschienen ist, das war die Eigenthümlichkeit, dass die an den Ranken sitzenden saracenischen

S.XVII



Blüthenmotive nicht bloss, wie dies in der Natur und im Allgemeinen auch in der abendländischen Ornamentik der Fall ist, als freie Endigungen selbständig auslaufen, sondern sehr häufig wiederum in Banken übergehen. Dadurch wird der Charakter der Blüthen als solcher unterdrückt, die Bedeutung der Ranken als Stengel verwischt, das Wesen der Arabeske als eines Pflanzenrankenornaments für den Beschauer oft bis zur Unkenntlichkeit verschleiert.

Diese Eigenthümlichkeit nun, die als die wesentliche und charakteristische der Arabeske bezeichnet werden darf, und in welcher die antinaturalistische auf das Abstrakte gerichtete Tendenz aller frühsaracénischen Kunst ihren schärfsten Ausdruck gefunden hat, lässt sich ebenfalls schon in der antiken Rankenornamentik vorgebildet beobachten. Dem Nachweise dieses Sachverhaltes ist nebst den Schlüsse des dritten das vierte Kapitel dieses Buches gewidmet. Ich hole damit zugleich etwas nach, was ich in meinen „Altorientalischen Teppichen“ zu

estrano em comparação com a antiga interpretação do ornamento vegetal foi a seguinte particularidade:

os motivos florais sarracenos assentados nas gavinhas não acabam independentemente como as terminações livres, como é o caso na natureza e em geral também na ornamentação ocidental, mas muitas vezes transformam-se novamente em gavinhas. Por esse motivo o caráter das flores é suprimido enquanto tal, o significado da gavinha como caule é apagado, a natureza do arabesco como um ornamento vegetal de gavinha é dissimulada até se tornar irreconhecível ao espectador.

Esta particularidade, que deve ser descrita como essencial e característica do arabesco e na qual a tendência antinaturalista dirigida ao abstrato de toda a arte protosarracena encontrou sua expressão mais aguda, pode ser observada já na antiga ornamentação de gavinhas. O quarto capítulo deste livro é dedicado à comprovação desse fato, juntamente com as conclusões do terceiro. Com isto, eu compenso, ao mesmo tempo, algo que em meus *Altorientalische Teppiche* [Tapetes Orientais Antigos]<sup>89</sup> fui impedido de apresentar, principalmente por falta de espaço. Este adendo me parece de

<sup>89</sup> N.T. Aqui referenciada pelo próprio autor como „Altorientalische Teppiche“, foram localizadas duas obras com títulos e temáticas semelhantes: uma publicada em 1891, com o título indicado por Riegl, e outra intitulada „Ein Orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n.Chr. und die Ältesten Orientalischen Teppiche“ [“Um tapete oriental de 1202 d.C. e os mais antigos tapetes orientais”], de 1895. Aparentemente, ambas resultam igualmente de sua experiência no K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. A primeira foi publicada pela editora T. O. Weigel Nachfolger e não se conseguiu localizar qualquer versão digitalizada dela. Já a segunda foi também publicada pela editora de Georg Siemens, em 1895. A obra foi digitalizada pela Universität Heidelberg, encontra-se disponível em <<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1895/0001>>, acesso em 19/10/2020.

geben, hauptsächlich durch Raumangst verhindert war. Dieser Nachtrag erscheint mir um so nothwendiger, als sich herausgestellt hat, dass man vielfach die Natürlichkeit des Vorganges, die antike Kunst zum Ausgangspunkte der frühmittelalterlichen auch auf orientalischem Boden zu machen, nicht recht einsehen wollte: so tiefgewurzelt ist in den modernen Geistern die antihistorische Anschauung, dass die Kunst da und dort ihren spontanen, autochthonen Ursprung genommen haben müsse, höchstens der Occident der lernende, der Orient aber immer nur der spendende Theil gewesen sein könne. Nicht bloss den Dichtern, auch den Kunstschriftstellern wurde der Orient zum Lande der Märchen und Zauberwerke: in den fernen Orient verlegen sie mit Vorliebe die Erfindung aller erdenklichen „Techniken“, namentlich aber der flächenverzierenden. Und schien einmal eine „Technik“ als im Orient autochthon erwiesen, so musste es dann auch die mittels derselben hervorgebrachte Kunst gewesen sein, die doch nach der herrschenden Anschauung der führenden „Technik“ überall erst nachgehinkt wäre.

Mehr Voraussetzungen für eine historische Betrachtung des Pflanzenrankenornaments sind innerhalb des abendländischen Mittelalters gegeben. Nicht als ob dieses Gebiet von den Einwirkungen des Kunstmaterialismus völlig verschont geblieben wäre: vielmehr lassen

tal modo necessário, já que se verificou que muitas vezes não se desejava realmente ver a naturalidade do processo de fazer da arte antiga o ponto de partida para a protomedieval também em solo oriental: tão profundamente enraizada no espírito moderno está a visão anti-histórica de que a arte, aqui e ali, deve ter tido sua origem espontânea e autóctone, que o Ocidente poderia ter sido, no máximo, dos aprendizes, mas o Oriente só poderia ter sempre sido a parte doadora. O Oriente tornou-se a terra dos contos de fadas e das obras mágicas não apenas para os poetas, mas também para os escritores de arte. Para o distante Oriente eles transferem, com predileção, a invenção de todas as “técnicas” imagináveis, especialmente as de decoração de superfícies. E uma vez que uma “técnica” parece mostrar-se como autóctone do Oriente, então deve ter sido também a arte produzida por meio dela, a qual, de acordo com a concepção dominante da “técnica” de ponta, teria ficado para trás por toda a parte.

Há mais pressupostos para uma análise histórica do ornamento vegetal gavinha dentro na Idade Média ocidental. Não que esta área tenha permanecido completamente pouparada da atuação do materialismo artístico: pelo contrário,

## S.XVIII



sich dieselben auch dorr auf Schritt und Tritt nachweisen, und ihnen ist es wohl zuzuschreiben, dass die Beurtheilung der Verhältnisse in der Frühzeit, in der sogen Völkerwanderungs, aber auch noch in der Karolingischen und Ottonischen Periode, trotz verhältnissmässig reichlichen Materials eine vielfach unklare, widerspruchsvolle, der Einheitlichkeit entbehrende geblieben ist. Aber ich meine, dass man wenigstens nicht auf so eingewurzelte Vorurtheile und blinden Widerstand stossen würde, wenn man den Versuch machte, das mittelalterlichabendländische Pflanzenornament in seiner historischen Entwicklung vom Ausgange der klassischen Antike bis zum Aufkommen der Renaissance darzustellen. Da nun Zeit und Raum vorläufig nicht geestatten Alles zu erörtern, was auf die historische Entwicklung des Pflanzenrankenornaments Bezug hat, so habe ich mich darauf beschränkt, jene Partien daraus zur Sprache zu bringen, die am meisten einer fundamentalen Klärung bedürftig erscheinen, so dass die bezüglichen Klarstellungen in der That als Grundlegungen zu einer darauf weiter zu bauenden Geschichte der Ornamentik gelten dürfen. Es betreffen diese Partien, wie wir gesehen haben, das Pflanzenrankenornament im Alterthum und dessen treueste Fortsetzung im konservativen Orient, die Arabeske. Auch in der mittelalterlichen Kunstgeschichtsliteratur begegnen wir übrigens in den Beschreibungen von Kunstwerken so überaus häufig der allgemeinen Bezeichnung: „ein Ornament“, worauf dann eine nähere Beschreibung folgt, die ganz

o mesmo também pode ser comprovado ali a cada passo, e provavelmente deve-se a ela que a análise das circunstâncias do período inicial da chamada migração dos povos bárbaros<sup>90</sup> e também no período Carolíngio e Otôniano, apesar de material relativamente abundante, permaneceu muitas vezes confusa, cheia de contradições e desprovida de homogeneidade. Contudo, eu acho que, ao menos, não se depararia com preconceitos tão enraizados e resistência tão cega se se fizesse a tentativa de retratar o ornamento vegetal ocidental medieval na sua evolução histórica, desde a sua origem na Antiguidade clássica até o seu advento da Renascença. Uma vez que o pouco tempo e espaço não permitem, por enquanto, discutir tudo a respeito da evolução histórica do ornamento vegetal gavinha, eu me limitei a trazer para a discussão aquelas partes que parecem mais necessitadas de uma elucidação fundamental, de modo que os respectivos esclarecimentos possam, de fato, ser válidos como fundamentos para uma história da ornamentação a ser logo construída. Como nós vimos, diz respeito a estas partes o ornamento vegetal gavinha na Antiguidade e a sua mais fiel continuação no Oriente conservador: o arabesco. Aliás, também na literatura histórica artística medieval, nós nos deparamos tão frequentemente nas descrições das obras de arte com a designação genérica “um ornamento”, depois da qual segue uma descrição mais pormenorizada, que seria inteiramente supérflua, se o ornamento em questão já tivesse sido acomodado na história geral da evolução. Esta acomodação, ao menos ao que se refere ao ornamento vegetal gavinha antigo e sarraceno, é

überflüssig wäre, wenn man das betreffende Ornament in der Gesamtentwicklungsgeschichte bereits untergebracht hätte. Dass diese Unterbringung, wenigstens soweit das antike und saracenische Pflanzenrankenornament in Betracht kommt, nichts weniger als schwer ist, zu zeigen, — für eine solche systematische Unterbringung eine historische „Grundlegung“ zu schaffen: dies ist der Hauptzweck, den ich mir mit dem 3. und 4. Kapitel dieses Buches gestellt habe.

Wenn es oberste Aufgabe aller historischen Forschung und somit auch der kunsthistorischen ist, kritisch zu sondern, so erscheint die Grundtendenz dieses Buches nach dem Gesagten vielmehr nach der entgegengesetzten Seite gerichtet. Bisher Getrenntes und Geschiedenes soll untereinander verbunden, und unter einheitlichem Gesichtspunkte betrachtet werden. In der That liegt die nächste Auf-

nada menos que difícil demostrar — criar um “fundamento” histórico para uma acomodação tão sistemática: este é o objetivo principal que me coloquei com os capítulos 3 e 4 deste livro.

## S.XIX



-gäbe auf dem Gebiete der Ornamentgeschichte darin, den in tausend Stücke zerschnittenen Faden wieder zusammenzuknüpfen.

Der Inhalt dieses Buches röhrt an allzu tiefgewurzelte und liebgewordene Anschauungen, als dass ich nicht auf vielfachen Widerspruch gefasst sein müsste. Ich bin seiner gewärtig; doch weiss ich mich auch bereits mit so Manchem eines Sinnes. Andere mögen mir im

Se a suprema tarefa de toda investigação histórica e consequentemente também da pesquisa histórico-artística é dividir criticamente em partes, então a tendência fundamental deste livro parece orientada, segundo o que foi dito, para o lado oposto. Os fios até agora separados e divididos, devem conectar-se uns aos outros e serem contemplados de um ponto de vista comum. De fato, a próxima

tarefa na área da história do ornamento consiste em unir novamente o fio retalhado em milhares de pedaços.

O conteúdo deste livro toca em opiniões tão demasiadamente enraizadas e estimadas, que eu não precisaria me preparar para reiterados protestos. Eu já estou preparado para eles. Tomara que eu me entenda também com algumas mentes. Outros podem, em segredo,

<sup>90</sup> N.T. De forma bem resumida e usando a definição de Citon (2013, p.17), o “termo *Völkerwanderung* é aplicado para apontar as movimentações de povos bárbaros decorrentes desde os Visigodos no século IV aos Lombardos no VI. É amplamente empregado por historiadores atuais sobre o desenrolar desse fenômeno nesse período, principalmente pela historiografia alemã (Wenskus, Wolfram). Além, logicamente, frente o termo Invasões utilizado pela historiografia mais antiga e Francesa (Riché, Musset)”.

Stillen Recht geben, obgleich sie vielleicht nicht den Beruf in sich fühlen, sich laut dazu zu bekennen. Die Uebrigen aber, die sich nicht überzeugen lassen wollen, wenigstens dazu gebracht zu haben, dass sie die Nothwendigkeit einsehen, für ihre vorgefasste Lieblingsmeinung stärkere und bessere Gründe als die bisherigen beischaffen zu müssen, erschien mir schon eine erstrebenswerthe That, indem selbst ein solcher bedingter Erfolg dazu beizutragen vermöchte, Klarheit in die uns in diesem Buche beschäftigenden fundamentalen Fragen zu bringen: ist es doch menschliche Erbsünde, nur durch Irrthum zur Wahrheit zu gelangen.

me dar razão, embora talvez não sintam dentro de si o dever de se declarar em alta voz. Conseguir, porém, que os demais que não querem se deixar convencer a, pelo menos, reconhecerem a necessidade de arranjar razões mais robustas e melhores do que seus preconceitos prediletos anteriores, parecia-me um feito desejável, de modo que tal êxito limitado poderia ser capaz de contribuir para esclarecer as questões fundamentais que nos ocupam neste livro. Afinal, o pecado original humano continua sendo o de somente chegar à verdade através do erro.

## Anexo C. Tradução do Capítulo 1 *Der geometrische Stil*

S.1



I.

### Der geometrische Stil

Alle Kunst und somit auch die dekorative steht in unauflöslichem Zusammenhange mit der Natur. Jedem Gebilde der Kunst liegt ein Gebilde der Natur zu Grunde, sei es unverändert in dem Zustande, in dem es die Natur geschaffen hat, sei es in einer Umbildung, die der Mensch, sich zu Nutz oder Freude, damit vorgenommen hat.

Dieser stets vorhandene Zusammenhang tritt aber an verschiedenen Kunstgebilden mit verschiedener Deutlichkeit zu Tage. Am unverkennbarsten offenbart er sich an den Werken der Skulptur: die Hervorbringungen der Natur erscheinen hier eben nachgeahmt mit allen ihren drei körperlichen Dimensionen. Die Versuchung zu einer stärkeren Abweichung von den Vorbildern der Natur und die Gefahr einer Verdunkelung des obwaltenden Zusammenhangs mit diesen letzteren war erst recht nahegerückt von dem Augenblicke an, da man im Kunstschaffen die Tiefendimension und damit zugleich die volle körperliche Erscheinung preisgab, was bei jenen Künsten der Fall ist, die in der Fläche darstellen.

Verweilen wir einen Augenblick bei diesem Punkte. Wir haben eben die beiden grossen Klassen festgestellt, in die sich die dekorativen Künste scheiden: die plastischen und die in der Fläche darstellenden. Es lassen sich aber aus dem Gesagten auch schon Schlüsse

I.

### O estilo geométrico

Toda a arte e, por conseguinte, também as decorativas, se apoia na indissolúvel conexão com a natureza. Toda forma artística jaz em uma forma da natureza, tenha ela permanecido no estado inalterado em que foi criado pela natureza, esteja ela em uma transformação que o homem realizou para uso ou aprazimento.

Esta conexão sempre presente manifesta-se mesmo em diferentes formas artísticas com diferentes graus nitidez. Ela se revela mais inconfundivelmente nas obras de escultura: as criações da natureza parecem aqui imitadas precisamente em todas as suas três dimensões físicas. A tentação para um maior desvio dos modelos da natureza e o risco de um encobrimento da conexão predominante com estes últimos foram se tornando iminente sobretudo a partir do momento em que se abandona na criação artística a dimensão de profundidade e, simultaneamente, a aparência física completa, como é o caso das artes que representam na superfície.

Detenhamo-nos um momento neste ponto. Nós identificamos agora mesmo as duas grandes classes, nas quais as artes decorativas dividem-se: as representações plásticas e as de

auf das genetische Verhältniss ziehen, das zwischen den beiden genannten Kunstgebieten obwaltet. Wenn wir vorerst die Denkmäler beiseite lassen und zunächst auf rein deductivem Wege uns die Frage zu beantworten suchen, welcher von beiden Klassen von Künsten, den plastischen oder den flächenbildenden, der Vorantritt in der Entwicklung zuerkannt werden müsse, so werden wir schon a priori — trotz der weitverbreiteten gegentheiligen Meinung — das plastische Kunst-

S.2



schaffen als das ältere, primitivere, das in der Fläche bildende als das jüngere, raffinirtere bezeichnen dürfen. Etwa ein Thier in feuchtem Thon schlecht und recht nachzumodelliren, dazu bedurfte es, nachdem einmal der Nachahmungstrieb im Menschen vorhanden war, keiner höheren Bethätigung des menschlichen Witzes, da das Vorbild — das lebende Thier — in der Natur fertig vorlag. Als es sich aber zum ersten Male darum handelte, dasselbe Thier auf eine gegebene Fläche zu zeichnen, zu ritzen, zu malen, bedurfte es einer geradezu schöpferischen That. Denn nicht der vorbildlich vorhandene Körper wurde in diesem Falle nachgebildet, sondern die Silhouette, die

superficie<sup>91</sup>. Mas podem ser também tiradas conclusões do que foi dito sobre a relação genética que é em ambas as áreas artísticas mencionadas. Se nós, em primeiro lugar, deixamos de lado os monumentos e buscamos inicialmente responder à questão por uma via puramente dedutiva, qual das duas classes das artes, as plásticas ou as de superficie, pode ser reconhecida como o estopim da evolução, então nós poderemos designar a priori — apesar da popular opinião contrária — a criação artística plástica

como a mais antiga, primitiva e a de superficie como a mais jovem e refinada. Por exemplo, para remodelar mal e parcamente um animal no barro úmido, não foi necessária, uma vez que existia o instinto de imitação do homem, nenhuma atividade elevada da inteligência humana, visto que o modelo — o animal vivo — estava pronto na natureza. Mas quando se tratava de desenhar, gravar, pintar pela primeira vez o mesmo animal sobre uma dada superficie, um ato verdadeiramente criativo era necessário. Pois, neste caso, o corpo modelar disponível não foi copiado, mas sim a silhueta, o contorno, que na realidade não existe e precisava ser inventado primeiro e livremente pelo homem [1]<sup>92</sup>. A partir deste

<sup>91</sup> N.T. Para este contexto, também vale a observação sobre representações tridimensionais [*plastisch*] e bidimensionais [*in der Fläche*], já indicadas na nota 85.

<sup>92</sup> [1] Von Hottentotten [\*] und Australnegern [\*\*] wissen die Reisenden vielfach zu berichten, dass sie ihr eigenes Bild in Zeichnung oder Photographie nicht erkennen: sie vermögen eben die Dinge nur körperlich, aber nicht in die Fläche gebannt, ohne Tiefendimension, aufzufassen — ein Beweis, dass für

[1] Sobre os Hotentotes e os negros australianos, os viajantes muitas vezes relatam que eles não reconhecem sua própria imagem no desenho e na fotografia: eles são capazes de compreender as coisas apenas fisicamente, mas não de se encantar pela superficie, sem a dimensão de profundidade — uma

Umrisslinie, die in Wirklichkeit nicht existiert und vom Menschen erst frei erfunden werden musste [1]. Von diesem Augenblicke an gewann die Kunst erst recht ihre unendliche Darstellungsfähigkeit; indem man die Körperlichkeit preisgab und sich mit dem Schein begnügte, that man den wesentlichsten Schritt, die Phantasie von dem Zwange der strengen Beobachtung der realen Naturformen zu befreien und sie zu einer freieren Behandlung und Combinirung dieser Naturformen hinzuleiten.

Mag nun ein dekoratives Kunstgebilde von emancipirter Formgebung noch so wunderlich erscheinen, in den einzelnen Theilen bricht doch immer das reale, aus der Natur entlehnte Vorbild hindurch. Dies gilt sowohl von den in der Fläche dargestellten, als von den plastischen Kunstformen. Die Schlangenfüsse des Giganten z. B. sind nicht minder von Naturvorbildern abhängig, als sein menschlicher Oberkörper,

instante a arte ganhou sobretudo sua infinita capacidade de representação; ao mesmo tempo que se abandonou a corporeidade e se contentou com a aparência, cumpriu-se a etapa mais essencial para libertar a fantasia da obrigação da observação rigorosa das formas naturais reais e conduzi-la para um tratamento e uma combinação mais livres dessas formas naturais.

Ora, ainda que possa parecer tão estranha uma forma artística decorativa de moldagem emancipada, o modelo real emprestado da natureza irrompe sempre nas suas distintas partes. Isto é válido tanto para as formas artísticas representadas na superfície, quanto para as plásticas. Os pés de cobra do gigante<sup>93</sup>, por exemplo, não são menos dependentes da natureza do que o torso humano, embora o gigante em sua totalidade não exista

letzteres bereits eine vorgeschrittene Kulturstufe vorausgesetzt werden muss.

prova de que, por esse último, já deve ser presumido um estágio de civilização avançado.

[\*] N.T. *Hottentotten* é um termo pejorativo racista que foi usado por colonizadores para nomear os *Khoikhoi*, povos do sudoeste da África considerados pelo ponto de vista europeu como primitivos (por, entre outras características, serem caçadores e coletores). Criado por holandeses, é possível que ele emule os sons dos cliques do *khoisan*, a língua desse povo. A mais célebre *Khoikhoi* foi Saartjie Baartman e por razões, no mínimo, cruéis. Mais conhecida como “Vénus Hotentote”, sua forma física foi recebida com curiosidade pelos colonizadores (principalmente por conta da hipertrofia das nádegas) e, levada para a Europa, foi exibida e explorada até a morte (e também depois dela, quando seu corpo foi incorporado como parte do acervo do *Musée de l'Homme* [Museu do Homem], importante museu etnográfico de Paris, aí permanecendo até 1974).

[\*\*] N.T. Assim como *Hottentotten*, o termo *Australneger* também é considerado um termo pejorativo racista. Atualmente, é mais correto usar a denominação aborígenes australianos.

<sup>93</sup> N.T. Os pés de cobra do gigante [*Die Schlangenfüsse des Giganten*] fazem referência aos Gigantes do episódio mitológico grego conhecido como Gigantomaquia, narrado nos versos do romano Cláudio Cláudiano (IV-V d.C.), em que os Gigantes, filhos de Gaia, lutam contra os deuses Olímpicos visando à retomada do domínio do mundo. Os gigantes são representados como seres híbridos no Altar de Pérgamo dedicado a Zeus: a metade superior é humana e suas pernas têm a forma de serpentes.

wenngleich das Ganze, der Gigant, in der realen Welt nicht existirt. Ebenso gehen die völlig in linearem Schema gehaltenen dreispaltigen Blüthen, etwa auf kyprisehen Vasen, ganz bestimmt auf das Naturvorbild der Lotusblüthe zurück, mochte nun der Zusammenhang mit jener bestimmten Species der egyptisehen Flora den kyprisehen Töpfern bewusst gewesen sein oder nicht.

Also die Natur blieb für die Kunstformen auch dann noch vorbildlich, als dieselben die Tiefendimension preisgegeben und die in der Wirklichkeit nicht existirende umgrenzende Linie zum Elemente ihrer Darstellung gemacht hatten. In Umrisslinien dargestellte Thier-

no mundo real. Do mesmo modo que as flores dos jarros cipriotas<sup>94</sup>, por exemplo, mantidas em um esquema completamente linear de três pontas, remontam certamente a determinado modelo natural da flor de lotus, quer a conexão com aquela determinada espécie da flora egípcia fosse ou não então conhecida pelos oleiros cipriotas.

Deste modo, a natureza permaneceu ainda assim modelar para as formas artísticas quando elas abandonaram a dimensão de profundidade e fizeram da linha delimitadora não existente na realidade um elemento da sua representação. Figuras de animais representadas em contornos

### S.3



figuren bleiben nichtsdestoweniger Thierfiguren, wenn ihnen auch die Plasticität der körperlichen Erscheinung fehlt. Man ging aber endlich auch daran, aus der Linie selbst eine Kunstform zu gestalten, ohne dabei ein unmittelbares fertiges Vorbild aus der Natur im Auge zu haben. Diese Gestaltungen geschahen unter Beobachtung der fundamentalen Kunstgesetze der Symmetrie und des Rhythmus: ein regelloses Gekritzeln ist eben keine Kunstform. So bildete man Dreieck, Quadrat, Kaute, Zacke u. s. w. aus der geraden, den Kreis, die Wellenlinie, die Spirale aus der gekrümmten Linie. Es sind dies die Figuren, die wir aus der Planimetrie kennen; in der Kunstgeschichte pflegt man sie als *geometrische* zu bezeichnen. Der Kunststil, der sich auf der ausschliesslichen oder doch

permanecem, no entanto, figuras de animais, mesmo se a plasticidade da aparência física também lhes falta. Mas começou-se finalmente também a plasmar uma forma artística a partir da própria linha, sem ter em vista um modelo direto e pronto da natureza. Estas configurações deram-se sob a observação dos princípios artísticos fundamentais da simetria e do ritmo: um rabisco irregular não é simplesmente uma forma artística. Assim, formou-se o triângulo, o quadrado, o losango, o zigue-zague e assim por diante a partir da linha reta, e o círculo, a linha ondulada, a espiral a partir linha curva. São estas as figuras que nós conhecemos da planimetria; na história da arte costuma-se designá-las como *geométricas*. O estilo artístico que se constrói a partir do uso exclusivo ou ainda preponderante destas formas

<sup>94</sup> N.T. Relativo à ilha mediterrânea de Chipre.

überwiegenden Verwendung dieser Gebilde aufbaut, heisst somit der *geometrische Stil*.

Wenn nun auch den Gebilden des geometrischen Stils anscheinend keine realen Wesenheiten zu Grunde liegen, so stellte man sich damit dennoch nicht ausserhalb der Natur. Dieselben Gesetze von Symmetrie und Rhythmus sind es doch, nach denen die Natur in der Bildung ihrer Wesen verfährt (Mensch, Thier, Pflanze, Krystall), und es bedarf keineswegs tieferer Einsicht, um zu bemerken, wie die planimetrischen Grundformen und Configurationn den Naturwesen latent anhaften. Der eingangs aufgestellte Satz von den engen Beziehungen aller Kunstformen zu den körperlichen Naturerscheinungen besteht also auch für die, Formen des geometrischen Stiles zu recht. Die geometrischen Kunstformen verhalten sich eben zu den übrigen Kunstformen genau so, wie die Gesetze der Mathematik zu den lebendigen Naturgesetzen. Ebensowenig, wie im sittlichen Verhalten der Menschen, scheint es im Gange der Naturkräfte eine absolute Vollkommenheit zu geben: das Abweichen von den abstrakten Gesetzen schafft da und dort die Geschichte, fesselt da und dort das Interesse, unterbricht da und dort die Langeweile des ewigen Einerlei. Der nach den obersten Gesetzen der Symmetrie und des Rhythmus streng aufgebaute geometrische Stil ist, vom Standpunkte der Gesetzmässigkeit betrachtet, der vollkommenste; in unserer Werthschätzung steht er aber am niedrigsten, und auch die Entwicklungsgeschichte der Künste, soweit wir dieselbe bisher kennen, lehrt, dass dieser Stil den Völkern in

chama-se, por conseguinte, de *estilo geométrico*.

Mesmo que as formas do estilo geométrico não tenham aparentemente se baseado em um ente real, estas não estavam, contudo, separadas da natureza. Os mesmos princípios de simetria e ritmo são ainda segundo os quais a natureza procede na formação de seus seres (homem, animal, planta, cristal) e não é necessário de nenhuma de modo algum de exame mais profundo para notar como as formas básicas e configurações planimétricas persistem latentemente nos seres naturais. A proposição estabelecida de saída sobre as íntimas relações de todas as formas artísticas com os fenômenos corpóreos da natureza também segue justificadamente válida, portanto, para as formas de estilos geométricos. As formas artísticas geométricas relacionam-se com as demais formas artísticas da mesma forma que as leis da matemática para as leis da natureza viva. Tal como no comportamento moral do homem, tão pouco parece haver no curso das forças da natureza uma absoluta perfeição: aqui e acolá, o desvio das leis abstratas produz a história, cativa o interesse, interrompe o tédio da eterna monotonia. O estilo geométrico, o qual foi rigorosamente estruturado segundo os princípios supremos da simetria e do ritmo, é considerado o mais perfeito do ponto de vista da legitimidade; em nossa apreciação, porém, é o mais inferior e a evolução histórica das artes, pelo que nós chegamos a conhecer até agora, nos ensina também que este estilo foi geralmente próprio dos povos em uma época que ainda

der Regel zu einer Zeit eigen gewesen ist, da sie noch auf einer verhältnismässig niedrigen Kulturstufe verharrten.

Trotz dieser geringen ästhetischen Würdigung hat doch der geometrische Stil im Verlaufe der letztverflossenen zwei Decennien eine

S.4



sehr weitgehende Berücksichtigung erfahren. Einmal von Seiten der archäologischen Forschung. Die ältesten Nekropolen von Cypern, die vorhonierischen Schichten von Hissarlik, die Terramaren der Poebene, die Gräber des prähistorischen Nord- und Mitteleuropa u. a. förderten den geometrischen Stil an Gegenständen zu Tage, deren Entstehung nach sehr gewichtigen Anzeichen in verhältnismässig frühe Zeiten zurückgehen dürfte. Dazu gesellten sich die Beobachtungen der ethnologischen Forscher, denen die charakteristischen Linienmotive desgeometrischen Stils vielfach als

permaneciam em um estágio de civilização relativamente baixo.

Apesar desse juízo estético depreciativo, o estilo geométrico recebeu no decurso dos dois últimos decênios

uma enorme atenção. Por um lado, da parte da investigação arqueológica. As mais antigas necrópoles de Chipre, os estratos pré-homéricas de Hisarlik<sup>95</sup>, os Terramare na Planície do Pó<sup>96</sup>, as sepulturas pré-históricas do norte e do centro da Europa e outros trouxeram à luz o estilo geométrico dos objetos, cujo surgimento pode remontar, segundo indícios muito importantes, a tempos relativamente remotos. Por outro lado, juntam-se a estes as observações dos etnólogos que frequentemente enfrentaram os motivos lineares característicos do estilo geométrico como adornos em utensílios dos povos primitivos<sup>97</sup>

<sup>95</sup> N.T. Pouco antes da publicação de *Stilfragen*, durante os anos 1870, o arqueólogo alemão Heinrich Schliemann (1822-1890) descobriu o sítio de Hisarlik, local em que se situava Ílion, a antiga Tróia.

<sup>96</sup> N.T. “Nome dado a um conjunto de habitações construídas no sul da planície do rio Pó (Itália) às Idades do Bronze e do Ferro [...]. Trata-se de cabanas protegidas por cercas e fossos, dispostas em forma de trapézio, que se estendem por quase 20 hectares. Construídas pouco acima do chão, lembram as palafitas. A civilização que construiu os terramares apresentava razoável desenvolvimento na agricultura, graças aos utensílios e ferramentas de bronze, cuja técnica dominava com mestria. Além disso, os vestígios ali encontrados demonstraram sua familiaridade com a metalurgia. Alguns especialistas levantaram a hipótese, não confirmada, de parentesco com as cidades etruscas e romanas. No estado atual de nossos conhecimentos, nada permite atribuir a construção dos terramares a um povo determinado.” (AZEVEDO e LACERDA, 2012, p.434)

<sup>97</sup> N.T. Segundo o Duden, o termo *Naturvolk* é usado para nomear povos e tribos distantes da Europa, do ponto de vista físico e civilizacional. Na época de Riegl, era de uso corrente, mas atualmente é evitado pela etnologia e áreas afins por ser demasiadamente depreciativo e impreciso (ver <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Naturvolk>>, acesso em 05 de jun. 2021). Segundo Perry, desde os fins século XX, “o termo ‘primitivo’ tem sido qualificado como eurocêntrico, já que manifesta uma aproximação a uma cultura estrangeira a partir do Ocidente. Ao utilizar somente a palavra *primitivo*, em vez de outra que se apoie em uma articulação geográfica da cultura em questão (como ‘africana’, ‘egípcia’ ou ‘polinésia’), se afirmou que estamos defendendo essa cultura como ‘diferente’ da nossa, ou seja, *primitiva* segundo nosso próprio conceito ocidental do que é a civilização. Utilizar este termo implica realizar um juízo de valor implícito, ainda que esse juízo possa assumir diferentes matizes”. No entanto, é importante lembrar que, em meados do XIX, o termo “foi usado também para descrever as obras de arte italianas e flamengas dos séculos XIV e XV”; ao fim do século (ou

Verzierungen auf Geräthen moderner Naturvölker begegneten. Da wir im Sinne der modernen Naturwissenschaft uns für berechtigt halten, die Naturvölker für rudimentäre Überbleibsel des Menschengeschlechtes aus früheren längstverflossenen Kulturperioden anzusehen, so erscheint, in diesem Lichte betrachtet, die geometrische Ornamentik heutiger Naturvölker ebenfalls als eine historisch längst überwundene Phase der Entwicklung der dekorativen Künste, und darum von hoher historischer Bedeutsamkeit.

Da nun die wenigen grundlegenden Motive des geometrischen Stils sich fast bei allen jenen prähistorischen und Naturvölkern in der gleichen Weise, wenngleich in verschiedenen Combinationen und unter wechselnder Bevorzugung einzelner Motive, gefunden haben, in Europa wie in Asien, in Afrika wie in Amerika und in Polynesien, so zog man hieraus den Schluss, dass der geometrische Stil nicht auf einem Punkte der Erdoberfläche erfunden und von diesem Punkte aus über alle Welttheile hin verbreitet worden sein möchte, sondern dass er, wo nicht bei

modernos. Uma vez que nós nos julgamos autorizados, no sentido da ciência natural moderna, a ver os povos primitivos como resquício rudimentar da raça humana de períodos civilizatórios remotos, a ornamentação geométrica dos povos primitivos atuais parece igualmente, contemplada a esta luz, uma fase da evolução das artes decorativas há muito superada historicamente e, portanto, de elevada importância histórica.

Como os poucos motivos fundamentais do estilo geométrico foram encontrados da mesma forma, embora em diferentes combinações e com a preferência alternante de alguns motivos, em quase todos aqueles povos primitivos pré-históricos, tanto na Europa como na Ásia, tanto na África como na América e na Polinésia, tirou-se assim disso a conclusão que o estilo geométrico não poderia ter sido inventado em um ponto da superfície terrestre e disseminado, a partir deste ponto de vista, por todas as partes do mundo, mas sim ele teria surgido espontaneamente, se não em todos,

---

seja, no contexto de publicação de *Stilfragen*), a acepção de “primitivo” “estendeu-se às culturas antigas do Egito, Pérsia, Índia, Java, Peru e Japão, aos objetos das sociedades que se considerava que estavam ‘mais próximas da natureza’ e ao que muitos historiadores denominaram como arte tribal da África e da Oceania” (PERRY, 1998, p.9). Nesse sentido, a tradução como “povos primitivos” foi proposital, pois tem relação com uma tradição historiográfica artística. Além disso, observa-se que o termo, apesar de problemático, justamente por isso se adequa ao espírito da época em que a obra foi concebida e revela igualmente o tempo do texto. A ideia assim é menos reafirmar as crenças de uma época e mais colocá-la em perspectiva histórica, algo que não pode estar desvinculada da leitura de todo o texto aqui traduzido. Nesse sentido, as observações do antropólogo Adam Kuper parecem elucidar a importância de não camuflar tais termos (o que não significa de forma alguma naturalizá-los), de forma a compreendermos de que forma essa mesma ideia ainda se expressa atualmente: “sociedades primitivas – ou, ainda melhor, povos primitivos – são resultados da imaginação ocidental. Isso não implica que as noções de primitivo não têm nenhum propósito. Como nos mundos alternativos da ficção científica, as ideias sobre a sociedade primitiva nos ajudam a pensar a nossa própria sociedade. O primitivo, o bárbaro, o selvagem são os nossos ‘opostos’. Eles nos definem, enquanto nós os definimos. [...] Quando sentirmos que tenemos mudado de alguma maneira significativa, muito naturalmente ajustamos a nossa imagem sobre o que é ‘ser primitivo’. [...] Para cada nação, para cada tempo, os seus próprios bárbaros” (KUPER, 2008, pp.11;13).

allen, so doch bei den meisten Völkern, bei denen wir seiner Anwendung begegnen, spontan entstanden wäre. Als höchst naiv und unwissend würde derjenige gelten, der zwei Töpfe verschiedener Herkunft, die beide das gleiche Zickzackmuster aufweisen, nicht etwa in unmittelbaren Zusammenhang, nein, bloss in eine ganz entfernte, durch eine längere Reihe von Zwischengliedern vermittelte Verwandtschaft unter einander bringen wollte. Der geometrische Stil wäre überall auf der Erdoberfläche spontan entstanden: dies ist der erste autoritative Lehrlatz, der heutzutage von diesem Stile gilt.

Stand einmal diese Überzeugung fest, so ergab sich daraus sofort der weitere Schluss, dass der Anstoss zur Erfindung und Entfaltung dieses Stils wohl überall der gleiche gewesen sein musste. Der rastlos nach Causalzusammenhängen forschende Sinn unseres naturwissenschaftlichen Zeitalters war alsbald bemüht, dieses Etwas zu ergründen, das den geometrischen Stil an so vielen Punkten spontan hat in's Leben treten

então na maioria dos povos, em que nos deparamos com seu uso. Seria considerado o mais ingênuo e ignorante aquele que quisesse trazer dois vasos de origens diferentes, que exibissem o mesmo padrão em zigue-zague, não em numa conexão direta, mas só em uma relação de parentesco completamente distante, através de uma longuissima série de intermediários. O estilo geométrico teria surgido espontaneamente por toda a parte da superfície terrestre: este é o primeiro dogma autoritário deste estilo em vigor atualmente.

Uma vez que esta convicção foi estabelecida, resultou dela então imediatamente na seguinte conclusão: o impulso para a invenção e o desdobramento desse estilo precisa, porém, ser visto por toda a parte da mesma forma. O espírito inquieto investigador das relações causais de nossa era científico-natural esforçou-se imediatamente em indagar o que permitiu o estilo geométrico ganhar vida espontaneamente em tantos pontos.

S.5



lassen. Und zwar musste es etwas Greifbares, Materielles gewesen sein: der blosse Hinweis auf unfassbare psychische Vorgänge hätte nicht als Lösung gegolten. In der freien Natur durfte man das anstossgebende Etwas nicht suchen; die abstrakten linearen Gebilde des geometrischen Stils liegen doch in der Natur nicht offen zu Tage, und um sie aus ihrem latenten Dasein in der Natur zu einem selbständigen in der Kunst zu befreien, dazu hätte es eines bewussten seelischen Vorgangs bedurft, dessen Dazwischenkunft man doch um jeden Preis vermeiden wollte. Es blieben also von greifbaren Dingen bloss die Werke von Menschenhand übrig. Da es sich hiebei um Vorgänge in den primitivsten Werdezeiten des Menschengeschlechts handelte, konnten nur allerprimitivste Werke von Menschenhand, allernothwendigste Produkte eines elementaren Bedürfnisstriebes in Frage kommen. Als einen solchen Trieb glaubte man denjenigen nach Schutz des Leibes ansehen zu dürfen. Gegenüber der feindlichen Aussenwelt mochte sich der Mensch frühzeitig durch den geflochtenen Zaun abgesperrt haben; Schutz vor den Unbilden der Witterung mochte er nicht minder frühzeitig in Geweben gesucht haben.

Nun sind aber gerade Flechterei und Weberei diejenigen technischen Künste, die durch die bei ihnen obwaltenden technischen Proceduren ganz besonders auf die Hervorbringung linearer Ornamente

Aliás, precisava ter sido algo tangível, material: a mera referência a processos psíquicos inconcebíveis não teria sido considerada uma solução. Não se podia procurar algo impulsor na natureza livre; as formas abstratas lineares do estilo geométrico jazem ainda na natureza não revelada e, para livrá-las da sua existência latente na natureza conduzindo-as para uma existência autônoma na arte, teria sido necessário um processo mental consciente<sup>98</sup>, cuja intervenção desejou-se evitar ainda a todo custo. Restaram então das coisas tangíveis apenas as obras da mão do homem. Uma vez que se tratou, nesta ocasião, de processos ocorridos nos primórdios da raça humana, somente as obras mais primitivas das mãos do homem, os produtos mais indispensáveis de um instinto elementar de necessidade, podiam ser consideradas. Acreditava-se ser possível ver tal instinto naquela busca de proteção do corpo. Diante do mundo exterior hostil, o homem pode ter se isolado precocemente por meio da cerca trançada; ele também pode ter buscado precocemente a proteção contra as intempéries do tempo no tecido.<sup>99</sup>

Mas o trançado e a tecelagem são aquelas artes técnicas que parecem limitadas sobretudo à produção de ornamentos lineares pelos procedimentos técnicos que nelas prevalecem. Como e quando

<sup>98</sup> N.T. Assim como o substantivo *Trieb*, o adjetivo *bewusst* também é uma palavra comum ao universo dos estudos da psiquê e que aponta tanto para o estado de vigília, quanto ao cognitivo de consciência.

<sup>99</sup> **Neste ponto, finda a parte da tradução comentada revisada pela orientadora deste trabalho.**

N.T. Conforme já indicado na introdução do trabalho, a revisão da orientadora foi feita até aqui. Apesar da indicação da possibilidade de reduzir o trecho traduzido, a opção por incluir toda a tradução foi inteiramente minha.

beschränkt erscheinen. Wie, wenn im Kreuzgeflechte des Ruthenzauns und des grob gewebten Gewandes die linearen Motive des geometrischen Stils zuerst dem Menschen vor Augen getreten wären? Eine glückliche Combination von farbigen Halmen hätte dann etwa eine Zickzacklinie zu Wege gebracht. Wohlgefällig mochte der Mensch die Symmetrie der Schrägbalken und ihre rhythmische Wiederkehr betrachtet haben. Freilich, wenn man die Frage stellen wollte, woher wohl dieses Wohlgefallen stammen, wodurch es im primitiven Menschen erweckt worden sein mochte, war der menschliche Witz am Ende angelangt. Aber man glaubte, sich schon mit dem soweit Gewonnenen begnügen zu dürfen. Auf unbewusste, nicht spekulative Weise, bloss von der Nothdürft eines rein praktischen Zweckes geleitet, hatte die Menschenhand — so rasonirte man — die ersten geometrischen Verzierungen zu Wege gebracht. Sie waren einmal da, und der Mensch konnte sie nachahmen, gleichgütig aus welchem Grunde. Formte er einen Becher aus angefeuchtetem Thon, so konnte er die Zickzacklinie hineingraben; am Thonbecher war sie zwar nicht durch die Nothdurft des Zweckes geboten, wie die Fadenkreuzungen bei den textilen Techniken, aber sie

S.6



gefiehl ihm an diesen letzteren und er wollte sie auch dort sehen, wo sie nicht spontan entstand. Das geometrische Motiv des Zickzack, ursprünglich das zufällige Produkt eines rein technischen Vorgangs, war hiemit zum Ornament, zum Kunstmotiv erhoben. Die einfachsten und wichtigsten Kunstmotive des geometrischen Stils

dos trançados cruzados da cerca de varas e do vestido tecido grosseiramente teriam aparecido, pela primeira vez, ante aos olhos do homem os motivos lineares do estilo geométrico? Uma combinação feliz de caules coloridos teria então, por exemplo, induzido assim alguma linha ziguezagueada. Com prazer, o homem pôde contemplar a simetria das barras diagonais e sua repetição rítmica. Sem dúvida, caso se quisesse colocar em questão de onde provêm este prazer e de que modo ele pode ter sido despertado no homem primitivo, a sagacidade humana teria então chegado ao fim da linha. Mas acredita-se que poder-se-ia contentar-se com o já foi, por enquanto, alcançado. De forma inconsciente e não especulativa, apenas conduzida pela necessidade de um propósito puramente prática, as mãos humanas — assim raciocinou-se — realizaram os primeiros adornos. Uma vez que eles lá estavam, o homem podia imitá-los, indiferente da razão. Ele modelou um copo de barro umedecido e então pode gravar a linha ziguezagueada; sobre o copo de barro ela não prestava à necessidade de propósito, como no caso dos cruzamentos de fios nas técnicas têxteis, mas ela

agradou-o nesta última e ele quis vê-la também lá, onde ela não se surgiu espontaneamente. O motivo geométrico de zigue-zague, originalmente o produto casual de um mero processo técnico, foi, com isto, elevado a um ornamento, a um motivo artístico. Os mais simples e importantes motivos artísticos do estilo geométrico foram gerados

wären ursprünglich durch die textilen Techniken der Flechterei und Weberei hervorgebracht: dies ist der zweite souveräne Lehrsatz, der heutzutage vom geometrischen Stile gilt.

Mit dem zuerst entwickelten Lehrsatz von der spontanen unabhängigen Entstehung dieses Stiles an verschiedenen Punkten der Erdoberfläche berührt sich dieser zweite Lehrsatz insofern, als das elementare Bedürfniss nach Schutz des Leibes sich auf verschiedenen Punkten der Erdoberfläche selbständig geltend gemacht haben dürfte und daher auch an verschiedenen Punkten eine spontane Erfindung der Zaunflechterei und Gewandweberei veranlasst haben konnte. Ein Lehrsatz stützte auf solche Weise den anderen; in ihrer Harmonie gaben sie zusammen ein um so überzeugenderes Bild von der Entstehung des geometrischen Stils und zugleich des frühesten primitivsten Kunstschaffens überhaupt.

Gottfried Semper war es, der zuerst die linearen Ornamente des geometrischen Stils auf die textilen Techniken der Flechterei und Weberei zurückgeführt hat. Dieser Schluss ergab sich ihm aber keineswegs selbständig, etwa wie wir ihn im Vorstehenden entwickelt haben, sondern im Zusammenhange mit jenem Grundgedanken, dessen Begründung und konsequenter Durchführung sein *Stil* in erster Linie gewidmet war: der Theorie vom

originalmente através da técnica têxtil do trançado e da tecelagem: este é a segundo dogma soberano válido para o estilo geométrico atualmente.

Com o primeiro dogma soberano do surgimento espontâneo e independente deste estilo em diferentes pontos da superfície terrestre já desenvolvido, este segundo dogma refere-se, neste sentido, a quando a necessidade elementar de proteção do corpo poderia ter-se afirmado independentemente em diferentes pontos da superfície terrestre e assim também pôde ter ocasionado uma invenção espontânea do trançado de cerca e da tecelagem de roupas em outros pontos. Um dogma apoiou o outro; em sua harmonia, juntos eles deram uma imagem de tal modo convivente ao surgimento do estilo geométrico e, ao mesmo tempo, à criação artística mais remota e primitiva de todas.

Gottfried Semper foi quem primeiro reduziu os ornamentos lineares do estilo geométrico à técnica têxtil do trançado e da tecelagem. Esta conclusão não lhe ocorreu de forma alguma independentemente, tal como nós desenvolvemos anteriormente, mas sim em conexão com aquela ideia fundamental, cuja fundamentação e consequente realização foi dedicada, antes de mais nada, a sua obra *Der Stil* [O Estilo]<sup>100</sup>: a teoria do

<sup>100</sup> N.T. O título completo da obra de Gottfried Semper referenciada por Riegl é *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik : ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* [O estilo nas artes técnicas e tectônicas, ou estética prática: um manual para técnicos, artistas e amantes da arte], a

Bekleidungswesen als Ursprung aller monumentalen Baukunst. Auf diesem Wege gelangte er zur Zurückführung aller Flächenverzierung auf die Begriffe von bekleidender Decke und einfassendem, abschliessendem Band, mit welchen Begriffen ein textiler Charakter schon sprachlich verknüpft erscheint. Es geht nun aus zahlreichen Stellen im *Stil* hervor, dass Semper sich diese Vorbildlichkeit von Decke und Band ursprünglich und überwiegend nicht so sehr in stofflich-materiellem, als in ideellem Sinne gedacht hat, wie denn auch Semper gewiss der Letzte gewesen wäre, der den freischöpferischen Kunstgedanken gegenüber dem sinnlich-materiellen Nachahmungstrieb nicht gebührend berücksichtigt hätte; die Ausbildung, dieser seiner Theorie in grob materialistischem Sinne ist erst durch seine zahllosen Nachfolger erfolgt. Aber es lag nun einmal nahe, die Dinge auch in materiellen Zusammenhang zu bringen, und an einer

S.7



Stelle [2] wenigstens lässt sich Semper über die Entstehung des *Musters* aus der Flechterei und Weberei in einer so bestimmten Weise vernehmen, dass hinsichtlich seiner Meinung über den technisch-materiellen Ursprung der geometrischen Ornamentik schliesslich doch kein Zweifel übrig bleibt.

qual encontra-se disponível integralmente em: volume 1 <<https://www.e-rara.ch/zut/doi/10.3931/e-rara-11733>>; volume 2 <<https://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-11734>>, acesso em 06 de jun. 2021.

<sup>101</sup> [2] Stil I. 213, worauf noch zurückzukommen sein [2] Em *O Estilo* (vol. I, p.213), o qual retomarei. wird.

vestuário como origem de toda arquitetura monumental. Neste sentido, ele chegou a reduzir todos os adornos de superfícies aos conceitos de cobertor de vestir e faixas de debrum e acabamento; conceitos com os quais uma categoria têxtil parece já ligada linguisticamente. Depreende-se agora de inúmeras passagens de *Der Stil* que Semper pensou, original e preponderantemente, esta exemplaridade do cobertor e da faixa não tanto no sentido concreto-material quanto ideal, já que Semper foi certamente o último que não teria considerado devidamente a ideia artística frente ao instinto de imitação sensório-material; o desenvolvimento dessa sua teoria grosso modo no sentido materialista foi realizada por seus inúmeros seguidores. Mas era pura e simplesmente fácil de compreender o fato de trazer as coisas também para um contexto material e, em pelo menos um

trecho de *Der Stil* [2]<sup>101</sup>, Semper se permite ser ouvido sobre o surgimento do *padrão* do trançado e da tecelagem de tal forma que no final não resta dúvida sobre a sua opinião sobre a origem da ornamentação geométrica.

Semper's Theorie fand in den Kreisen der Kunstforschung bereitwilligste Aufnahme. Schon der historisch-naturwissenschaftliche Sinn unseres Zeitalters, der für alle Erscheinungen die Causalzusammenhänge nach rückwärts zu ergründen sucht, musste sich befriedigt fühlen von einer Hypothese, die für ein so eminent geistiges Gebiet wie es dasjenige des Kunstschaaffens ist, eine durch ihre Natürlichkeit und verblüffende Einfachheit so bestechende Entstehungsursache anzugeben wusste. Besonders eifrig wurde sie von der klassischen Archäologie aufgegriffen, die sich eben in die Lage versetzt fand, sich mit den auf griechischem Boden gefundenen vorklassischen Kunstschöpfungen auseinandersetzen zu müssen. Entscheidend hiefür war das Vorgehen Conze's, der vor 20 Jahren Semper's Hypothese für die sogen. Vasen des geometrischen Stils verwerthete: Conze ist auch bis zum heutigen Tage der vornehmste Vertreter der vorhin entwickelten beiden Lehrsätze vom geometrischen Stil geblieben. So gross erschien diese Errungenschaft, dass man sich vorerst mit einer allgemeinen Fassung der Lehrsätze begnügte, eine nähere Untersuchung des Processes, eine Erörterung der Fragen, welche von den verschiedenen textilen Techniken hiebei in Frage käme, welche die ihr entsprechendsten geometrischen Motive wären it. s.w., für überflüssig hielt. Erst in neuester Zeit wurde der Versuch gemacht, auf diese Fragen etwas näher einzugehen, worauf

A teoria de Semper encontrou nos círculos da investigação artística o mais pronto acolhimento. Mesmo o espírito histórico-científico de nossa época, que busca indagar as conexões causais de trás para frente de todos os fenômenos, teve que se sentir satisfeita com uma hipótese que, para uma área tão eminentemente espiritual como aquela da criação artística, soube indicar um surgimento causal tão sedutor pela sua naturalidade e impressionante simplicidade. Esta foi abordada de forma particularmente zelosa pela arqueologia clássica, que se encontrava simplesmente na posição de precisar discutir com as criações artísticas pré-clássicas encontradas em solo grego. Decisiva para isso foi a abordagem de Conze<sup>102</sup>, que há 20 anos aplicou a hipótese de Semper aos chamados vasos de estilo geométrico: Conze permaneceu também até os dias de hoje o mais nobre representante dos dogmas do estilo geométrico desenvolvidos anteriormente. Tão grande parecia esta realização que se contentou, por ora, com uma versão genérica dos dogmas e teria sido considerada supérflua uma pesquisa mais pormenorizada do processo, uma discussão a respeito das questões sobre quais das diferentes técnicas têxteis teriam sido, nesta ocasião, colocadas em questão, quais os seus motivos geométricos seriam os mais adequados e assim por diante. Só recentemente foi feita a tentativa de se aproximar destas questões, as quais serão ainda retomadas; os dogmas da origem espontânea do estilo geométrico em diferentes

<sup>102</sup> N.T. Segundo nota de Kain (1992, p.307), Riegl faz aqui referência a Alexander Conze (1831-1914), arqueólogo alemão, e à sua obra *Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst* [Sobre a história dos primórdios da arte grega] (1870-1873), disponível em <<http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/959497>>, acesso em 06 de jun. 2021.

noch zurückzukommen sein wird; die Lehrsätze von der spontanen Entstehung des geometrischen Stils auf verschiedenen Punkten aus einer textilen Technik wurden aber auch von dieser Seite nicht bloss nicht in Zweifel gestellt, sondern vielmehr erst recht zu beweisen gesucht.

Wir wollen nun die heute allgemein geltenden Anschauungen vom Ursprung des geometrischen Stils einer Prüfung auf ihre Stichhaltigkeit unterziehen. Was zunächst den ersten der erwähnten beiden Lehrsätze betrifft, der die Spontaneität der Entstehung des geometrischen Stils an allen oder doch an den meisten jener Punkte, wo wir ihn sei es noch heute antreffen, sei es seinen Spuren aus früheren Jahr-

S.8



tausenden begegnen, behauptet, so müssen wir uns damit begnügen, darzuthun, dass in dieser Frage eine zuverlässige Entscheidung heutzutage nicht getroffen werden kann, und daher die autoritäre, Allgemeingültigkeit beanspruchende Fassung, in welcher der besagte Lehrsatz heute vorgetragen wird, zumindest eine verfrühte genannt werden muss. Wie lineare-Motive bei einem Volke spontan in die Ornamentik eingeführt werden, lässt sich heutzutage wohl nirgends mehr beobachten. Die spontane Entstehung an mehreren verschiedenen Punkten lässt sich somit nicht mehr unmittelbar beweisen, allerdings auch nicht das Gregentheil. Das Material, auf Grund dessen man ein zuverlässiges Urtheil schöpfen könnte, ist einfach nicht mehr vorhanden, und es liegt daher dermalen auch kein genügender Grund vor, um die

pontos a partir uma técnica têxtil não só, por um lado, não foram colocados em dúvida, mas sim buscaram-se, pelo contrário, sobretudo comprová-los.

Nós vamos agora submeter as opiniões sobre a origem do estilo geométrico, em vigor hoje de forma generalizada, a um teste de sua validade. No que diz respeito inicialmente ao primeiro dos dois dogmas mencionadas, que defende a espontaneidade do surgimento do estilo geométrico em todos ou na maioria dos pontos, onde nós ainda o encontramos hoje, seja para encontrar seus vestígios de

milênios anteriores, nós devemos nos contentar em mostrar que, sobre esta questão, não pode ser tomada atualmente uma decisão confiável e, por isso, a autoritária versão que reivindica validade geral, na qual o dogma em questão é apresentado hoje, deve ser chamada, pelo menos, de prematura. Como motivos lineares são introduzidos espontaneamente na ornamentação de um povo, não é possível hoje em dia se observar mais em parte alguma. O surgimento espontâneo em vários pontos diferentes, portanto, não é mais possível comprovar imediatamente, assim como o contrário. O material com base no qual poder-se-ia fazer um juízo confiável simplesmente não existe mais e, portanto, não há também uma razão suficiente para defender a disseminação do estilo geométrico a partir de um ponto único. Deve-se até mesmo ser

Verbreitung des geometrischen Stils von einem einzigen Punkte aus zu behaupten. Es muss sogar zugestanden werden, dass es Völkerschaften mit sehr respektabelm ornamentalem Kunstschaffen giebt, deren nachweisliche, des bei ihnen beobachteten gänzlichen Mangels an Metall und Metallwaaren halber unabsehbar weit zurückreichende Isolirtheit eine Abhängigkeit von anderen Kunstmölkern geradezu auszuschliessen scheint; dem interessantesten dieser Völker, den Maori auf Neuseeland, werden auch wir späterhin mehrfach Beachtung zu schenken Veranlassung finden.

So viel wird man aber immerhin sagen dürfen, dass die Ergebnisse der letztjährigen Forschungen der Annahme allzuvieler selbständiger Entstehungsherde keineswegs günstig scheinen. Die Zeiten, in welche die bezüglichen Funde in den Mittelmeirländern zurückgehen, rücken uns immer näher und entfernen sich in dem gleichen Maasse vom supponirten Urzustände, und das Gleiche gilt von den Überbleibseln der sogen, nordund mitteleuropäischen Bronzezeit. Ferner wird es immer klarer, dass die friedlichen Beziehungen selbst sehr entfernter Völker zu einander, ihr Verkehr zur See und zu Lande, wenn auch durch zahlreiche Zwischenglieder vermittelt, in überaus frühe Zeiten zurückgehen; an Gelegenheiten, welche den stets wachen Nachahmungstrieb der Menschen reizen mochten, hat es somit seit unvordenlichen Zeiten nicht gefehlt. Mindestens zwischen den das Mittelmeerbecken umwohnenden Völkern werden

admitido que há povos com criações artísticas ornamentais muito respeitáveis, cujo isolamento incalculavelmente distante, que se pode comprovar pela completa falta de metal e produtos metálicos neles observada, parece simplesmente excluir uma dependência de outros povos artísticos; o mais interessante desses povos, os Maori na Nova Zelândia, aos quais mais tarde encontraremos motivos para prestar atenção várias vezes.

Muito poder-se-á dizer, pelo menos, que os resultados das investigações dos últimos anos não parecem de modo algum favoráveis à suposição de muitos focos independentes de surgimento. As épocas, às quais os achados relativos aos países do Mediterrâneo remontam, aproximam-se cada vez mais de nós e afastam-se na mesma medida do suposto estado primitivo e o mesmo vale para os resquícios da chamada Idade do Bronze do norte da Europa Central. Além disso, torna-se cada vez mais claro que as pacíficas relações, mesmo entre povos muito distantes uns dos outros, sua circulação por mar e terra, mesmo que mediado por inúmeros intermediários, remontam a tempos muito antigos; não faltaram assim desde tempos imemoriais ocasiões que podiam estimular o sempre alerta instinto de imitação do homem. Ao menos entre os povos que viviam nas proximidades da bacia do Mediterrâneo, as múltiplas conexões causais não são rejeitadas também no que diz respeito ao estilo geométrico. E quanto à ornamentação geométrica

vielfache causale Zusammenhänge auch in Betreff des geometrischen Stils nicht abzuweisen sein. Und was die anscheinend primitive geometrische Ornamentik bei den modernen Naturvölkern betrifft, so erscheint da doppelte Vorsicht geboten zu einer Zeit, da selbst die chinesische Mauer bedenkliche Risse zeigt, wie insbesondere die Nach-

S.9



weise F. Hirth's von den intensiven Beziehungen Chinas zum römischen Kaiserreich ergeben haben [3].

Aus alledem geht wenigstens das Eine hervor, dass die bedingungslose Proscription der Wenigen, die es gelegentlich wagen, historische Zusammenhänge in gewissen Varianten des geometrischen Stils zu erblicken, mindestens ungerechtfertigt ist. Die absolute Primitivität des geometrischen Stils auf allen Punkten der Erdoberfläche und bei allen Völkern, bei denen wir ihn antreffen, ist aber schlechtweg abzuweisen. Das Dipylon z. B. ist gewiss ein geometrischer Stil, aber keineswegs ein primitiver, vielmehr ein raffinirter. Die Völker sind zu ungleich in ihrer Begabung für das

aparentemente primitiva dos povos primitivos modernos, então a dupla cautela parece indicada no momento que até mesmo a Muralha da China exibe graves rachaduras críticas, como especialmente demonstraram as

provas de F. Hirth sobre as intensivas relações entre a China e o Império Romano [3]<sup>103</sup>.

Depreende-se de tudo isso, pelo menos, uma coisa: que a incondicional proscrição dos poucos que ousam ocasionalmente ver conexões históricas em certas variantes do estilo geométrico é, no mínimo, injustificada. A absoluta primitividade do estilo geométrico em todos os pontos da superfície terrestre e entre todos os povos, nos quais nós o encontramos, é, no entanto, deve ser pura e simplesmente rejeitada. O estilo Dipylon, por exemplo, é seguramente um estilo geométrico, mas de modo algum primitivo, pelo contrário, é um estilo mais refinado. Os povos são muito desiguais em seu

<sup>103</sup> [3] F. Hirth, *China and the Roman Orient*. — Bezeichnend ist es mit Bezug auf letzteren Umstand, dass trotz vielfacher zu Tage liegenden Analogien es bisher noch Niemand gewagt hat, die entsprechenden Schlüsse auf kunsthistorischem Gebiete zu ziehen.

[3] F. Hirth, *China and the Roman Orient* [China e o Oriente Romano]. [\*] — No que diz respeito ao último aspecto, é significativo que, apesar das reiteradas analogias trazidas à luz do dia, ninguém ousou ainda até agora tirar as conclusões adequadas na área histórico-artística.

[\*] N.T. Friedrich Hirth (1845-1927) foi um sinólogo germano-americano. A obra *China e o Oriente Romano: pesquisas sobre suas relações antigas e medievais conforme representadas em antigos registros chineses* [original: *China and the Roman Orient: Researches into their Ancient and Mediæval Relations as Represented in Old Chinese Records*] de Friedrich Hirth foi publicada em 1885 (disponível em <<https://archive.org/details/chinaandromanor01hirtgoog>>, acesso em 03/11/2020).

Kunstschaffen, als dass nicht welche einen Vorsprung vor den übrigen gehabt hätten; dann war aber wieder der Nachahmungstrieb allzu mächtig, als dass die zurückgebliebenen nicht den vorgeschriftenen mit Entlehnungen gefolgt wären. Damit pflegt übrigens eine besonnene archäologische Forschung seit Langem zu rechnen.

Kurz gefasst lässt sich somit über die geographische Seite der Frage nach der Entstehung des geometrischen Stils ungefähr Folgendes sagen. Es liegt kein zwingender Grund vor zur Annahme, dass die geometrischen Kunstformen von einem einzigen Schöpfungscentrum aus Verbreitung gefunden haben; die Möglichkeit verschiedener selbständiger Entstehungspunkte bleibt vielmehr vorläufig unbestritten. Auf dem Gebiete der Künste bei den Mittelmeervölkern dürfte weitgehende wechselseitige Beeinflussung anzunehmen sein, was im Besonderen zu begründen hier überflüssig ist, da es in einzelnen Punkten bereits auch von archäologischer Seite nachgewiesen und anerkannt erscheint. Was aber die geometrische Ornamentik bei den Naturvölkern betrifft, so ist das bezügliche Material dermalen noch weit davon entfernt, um die Frage als spruchreif erscheinen zu lassen.

Wir gehen nun an die Erörterung des zweiten Lehrsatzes, der vom geometrischen Stil gilt: des Satzes vom Ursprung der charakteristischen Motive dieses Stils aus den textilen Techniken der Flechterei und Weberei. Dieser Satz galt seit Semper und Conze als so unfehlbar, dass nicht bloss von

talento para a criação artística para que que alguns não tenham tido vantagem sobre os demais; então, o instinto de imitação era, de novo, demasiadamente poderoso para que os povos atrasados não seguissem os adiantados por meio de cópias. Uma investigação arqueológica prudente, a propósito, há muito conta com isso.

Em suma, afirma-se o seguinte sobre o lado geográfico da questão do surgimento do estilo geométrico. Não há qualquer razão categórica para a suposição de que as formas artísticas geométricas se disseminaram a partir de um único centro de criação; a possibilidade de diferentes pontos de surgimento independentes permanece, por enquanto, ao contrário inquestionável. No domínio das artes deveria ser aceita a ampla influência mútua dos povos do Mediterrâneo, que é supérfluo aqui justificar em particular, pois parece já comprovada e reconhecida também da parte da arqueologia em pontos isolados. O que, porém, diz respeito à ornamentação geométrica dos povos primitivos, então o respectivo material ainda está muito longe para fazer a questão parecer madura.

Passamos agora para a discussão do segundo dogma, que se aplica ao estilo geométrico: a proposição da origem dos motivos característicos desse estilo a partir das técnicas têxteis de trançado e tecelagem. Esta proposição vigorou desde Semper até Conze como tão infalível, que não somente de

keiner Seite ein auch nur bescheidener Zweifel daran geäussert wurde, sondern auch bis auf

S.10



jüngste Zeit ein näheres Eingehen auf den ganzen Process, der von den Textiltechniken zu den geometrischen Verzierungen auf den frühgriechischen Vasen geführt haben möchte, für überflüssig gehalten wurde. Angesichts der streng wissenschaftlichen Methode, mit welcher die klassische Archäologie unserer Tage arbeitet, ist die Autoritätsgläubigkeit gegenüber dem in Rede stehenden Lehrsätze nur zu verstehen, wenn man den allgemeinen Zug der Zeit, die übermächtige Strömung der Geister in den letztverflossenen dreissig Jahren in Betracht zieht. Es ist die durch Lamarck und Goethe angebahnte, durch Darwin zum reifen Ausdruck gelangte Art der Weltanschauung nach stofflich-naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten, die auch auf dem

nenhuma das partes foi expressa uma só modesta dúvida sobre isto, mas também, até

pouco tempo, uma abordagem pormenorizada de todo o processo, das técnicas têxteis aos adornos geométricos sobre os jarros gregos antigos, pode ter sido considerada supérflua. Em vista do método rigorosamente científico, com o qual a arqueologia clássica trabalha em nossos dias, a crença autoritária em relação ao dogma em questão só pode ser compreendida se considerase a trilha do tempo, o fluxo de ideias dos últimos trinta anos. É o tipo de visão de mundo cultivada por Lamarck e Goethe, que alcançou a expressão madura em Darwin segundo pontos de vista materiais e científicos naturais, o que também teve consequências graves na área da investigação artística<sup>104</sup>. Em paralelo com a exposição da evolução das espécies sob motivos de aperfeiçoamento puramente

<sup>104</sup> N.T. Considerando as observações de Riegl nesse trecho sobre a relação entre o segundo dogma (a origem dos motivos do estilo geométrico nas técnicas têxteis de trançado e tecelagem), e as ideias de desenvolvimento evolutivo em voga na época (observada, por exemplo, na obra de Darwin, que “não foi o primeiro a apresentar a ideia de evolução, mas sim o pioneiro em demonstrar como as mudanças ocorrem, através do mecanismo de seleção natural”) (ROBRAHN-GONZÁLEZ, 1999/2000, p.15), torna-se oportuno aqui abordar o ponto de virada nos métodos arqueológicos, ocorrido em meados do século XIX. Segundo Robrahn-González, a arqueologia deixa de ter um perfil especulativo (que perdurou entre os fins do século XV até meados do XIX) e passou para uma abordagem descritivo-classificatória (a qual se estendeu até as primeiras décadas do século XIX). Na arqueologia, a ideia de desenvolvimento evolutivo, “por um lado, levou os arqueólogos a buscar variações evolutivas também em artefatos, resultando no desenvolvimento das tipologias (ou seja, o arranjo dos artefatos em sequências de desenvolvimento cronológico). Por outro lado, levou ao esquema conceitual do Sistema de Três Idades, dividindo as coleções entre Idade da Pedra, Idade do Bronze e Idade do Ferro e propondo, assim, uma linha de desenvolvimento da pré-história europeia. [...] Mais tarde, a Idade da Pedra foi dividida entre Paleolítico e Neolítico. Embora o Sistema das Três Idades não tenha podido ser aplicado em continentes como o africano e o americano, foi de grande importância conceitual. Apresentou a possibilidade de ordenar cronologicamente os artefatos, levando a um maior controle da pesquisa já desde as escavações, em campo, através de estudos sistemáticos de estratigrafia e coleta de dados. Também influenciados por Darwin, etnógrafos e antropólogos sugeriram esquemas de desenvolvimento humano. No final do século XIX publicações do antropólogo inglês Edward Tylor e do americano Lewis H. Morgan defendiam que as sociedades humanas teriam evoluído de um ‘estado selvagem’ (caçadores primitivos) para o ‘estado bárbaro’ (cultivadores) até chegarem ao ‘civilizado’ (a mais elevada forma de sociedade). Esse esquema generalizante foi combatido por antropólogos ligados a Franz Boas, que apontavam para uma perspectiva mais detalhista e descritiva, também chamada de ‘particularismo histórico’” (ROBRAHN-GONZÁLEZ, 1999/2000, p.15).

Gebiete der Kunstforschung schwerwiegende Folgen nach sich gezogen hat. Parallel mit der Darlegung der Entwicklung der Arten unter rein stofflichen Fortbildungsmotiven war man bestrebt, auch für die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts ursprünglich wesentlich materielle Hebel ausfindig zu machen. Die Kunst als augenscheinlich höhere Potenz einer geistigen Entwicklung konnte — so meinte man — nicht von Anbeginn vorhanden gewesen sein. Zuerst wäre die auf Erreichung rein praktischer Zwecke gerichtete Technik da gewesen, aus der sich erst mit steigender Entwicklung der Kultur die Kunst entfaltet hätte. Zu den ältesten Techniken zählte man die Flechterei und Weberei, zu den ältesten Verzierungs- oder Kunstformen die geradlinigen geometrischen Figuren. Da nun die geradlinigen geometrischen Figuren sich für die Musterung einfacher Geflechte und Gewebe aus technischen Bequemlichkeitsgründen ganz besonders eignen, lag es sozusagen in der Luft, beide Erscheinungen in causalen Zusammenhang unter einander zu bringen und zu erklären: die geradlinigen geometrischen Figuren sind ursprünglich nicht auf dem Wege künstlerischer Erfundung, sondern durch die Technik auf dem Wege einer generatio spontanea hervorgebracht.

Diese geradlinigen geometrischen Ornamente sind aber nicht die einzigen auf den ältesten vor- und frühgriechischen Vasen: es kommen hiezu auch krummlinige Gebilde: Wellenlinie, Kreis, Spirale u. s. w., für deren Entstehung die Textiltechniken doch nicht so

materiais, empenhou-se também para localizar alavancas originais essencialmente materiais para a evolução espiritual da raça humana. A arte como potência aparentemente superior de uma evolução espiritual não poderia — assim acredita-se — ter existido desde sempre. Primeiramente estaria lá a tecnologia orientada pela obtenção de propósitos puramente práticos, a partir dos quais a arte só ter-se-ia desdobrado com a evolução crescente da civilização. Entre as mais antigas técnicas contavam-se o trançado e a tecelagem; já entre as mais antigas formas de arte ou adorno, as figuras geométricas retilíneas. Uma vez que as figuras geométricas retilíneas são especialmente adequadas para a padronização de simples entrancamentos e tecidos por razões técnicas de comodidade, ficava no ar, por assim dizer, juntar e explicar ambos os fenômenos em conexão causal: as figuras geométricas retilíneas não foram originalmente criadas no sentido da invenção artística, mas sim da técnica através de uma geração espontânea.

Esses ornamentos geométricos retilíneos não são, no entanto, os únicos nos vasos pré-gregos e gregos antigos; também surgiram formas curvilíneas: a linha ondulada, o círculo, a espiral e assim por diante, para cujo surgimento as técnicas têxteis ainda não puderam invocar de

überzeugend in's Feld geführt werden konnten, wie für die geradlinigen Ornamente. Dafür musste nun eine Anzahl anderweitiger Techniken herhalten, ja man kann sagen, dass es in den letzten zwanzig Jahren, und zwar in steigendem Maasse, ein fundamentales methodisches Gesetz der klassischen Archäologie gewesen ist, für jedes Motiv, das man von einem gewissen Punkte aus nicht mehr im Wege lehnweiser Uebernahme nach

S.11



rückwärts verfolgen konnte, die Technik ausfindig zu machen, die sozusagen spontan, mit Ausschluss bewusst künstlerischer Erfundung, auf die Schaffung des betreffenden Motives geführt haben möchte. Es ist die Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der künstlerischen Urformen, die zur schrankenlosen Geltung in der Archäologie erhoben wurde und innerhalb welcher die Theorie von der Entstehung der geradlinigen geometrischen Ornamente aus den textilen Techniken nur eine Unterabtheilung bildet, so wie die geradlinigen geometrischen Ornamente selbst nur einen Bruchtheil von sämmtlichen nachweisbaren primitiven Ornamenten. Mit einer Sicherheit, als wenn sie persönlich dabeigewesen wären und Material und Werkzeug des kunsterweckenden Urmenschen gesehen hätten, wussten die Archäologen die textilen, die metallurgischen, die stereotomischen

forma tão convincente como para os ornamentos retilíneos. Para tanto, de uma série de outras técnicas tiveram de se servir; sim, pode-se dizer que, nos últimos 20 anos e cada vez mais, um princípio metodológico fundamental da arqueologia clássica tem sido localizar para cada motivo que, a partir de um certo ponto,

não se podia rastrear por meio da aquisição, a técnica que, por assim dizer, espontaneamente e excluindo a invenção artística consciente, pode ter conduzido à criação do motivo em questão. Essa é a teoria do surgimento técnico-material das formas artísticas primitivas que foi elevada à ilimitada validade na arqueologia e dentro da qual a teoria do surgimento dos ornamentos geométricos retilíneos a partir das técnicas têxteis constitui somente uma subdivisão, bem como os ornamentos geométricos retilíneos são apenas uma fração de todos os ornamentos primitivos comprováveis. Com uma segurança de alguém que tivesse estado presente pessoalmente e visto materiais e ferramentas do homem primitivo despertado para a arte, os arqueólogos souberam indicar as técnicas têxteis, metalúrgicas, estereotômicas<sup>105</sup> e assim por diante dos motivos decorativos específicos sobre os mais antigos vasos. Uma quantidade enorme de trabalho foi

<sup>105</sup> N.T. Relativo à estereotomia, “que significa etimologicamente o corte de sólidos e tem como finalidade a determinação dos traçados utilizados no talhe dos materiais empregues em arquitetura, procurando obter uma solução em que as diferentes partes que constituem um conjunto se adaptem entre si de forma estável resultando num corpo sólido e coeso” (DELGADO, 2017, p.25).

u. s. w. Techniken für die einzelnen Ziermotive auf den ältesten Vasen anzugeben. Eine Unsumme von Arbeit wurde an diese Versuche verschwendet, die verschiedensten Combinationen versucht, die verschiedensten Techniken für ein und dasselbe Motiv ins Feld geführt, wie sich dies bei der Natur der Sache von selbst versteht. Und gleichwie der Deutsche Häckel Darwin's Theorie am konsequentesten und autoritativsten ausgebildet hat, so waren es auch unter den Archäologen wiederum die Deutschen, die hierin am entschiedensten vorangeschritten sind. Wie weit sie hiebei über die Anschauung des eigentlichen Vaters dieser Theorie, Gottfried Semper's, hinausgegangen sind, möge eine Stelle aus dessen *Stil* II. 87 lehren, die ich im Wortlauten hieher setze:

Die Regel, dass die dekorative Ausstattung des Gefäßes dem bei seiner Ausführung anzuwendenden Stoffe und der Art seiner Bearbeitung entsprechen soll, „führt auf schwer zu lösende Zweifel über den technischen Ursprung vieler typisch gewordenen dekorativen Formen, über die Frage, in welchem Stoffe sie zuerst dargestellt wurden, wegen der frühen Wechselbeziehungen und Einflüsse welche die Stoffe auf diesem Gebiete, den Stil eines jeden unter ihnen modifizirend, gegenseitig ausübten. So bleibt es dahingestellt, ob die Zonen von Zickzack Ornamenten, Wellen und Schnörkeln, die theils gemalt theils vertieft auf den Oberflächen der ältesten Thongefäße fast überall gleichmässig vorkommen, ob sie die Vorbilder oder die Abbilder der gleichen flachvertieften

desperdiçada nessas tentativas, as mais diferentes combinações experimentadas, as mais diferentes técnicas colocadas em campo para um mesmo motivo, como fica claro por si próprio na natureza das coisas. E assim como o alemão Häckel<sup>106</sup> desenvolveu da forma mais consequente e autoritária a teoria de Darwin, assim também foram, por sua vez, entre os arqueólogos os alemães que avançaram da forma mais decidida neste sentido. Até que ponto eles ultrapassaram a opinião do verdadeiro pai dessa teoria, Gottfried Semper, pode-se depreender por uma passagem de *Der Stil* (volume II, p.87), que eu cito aqui no original:

A regra de que a decoração do vaso deve corresponder ao material usado na sua execução e à espécie de seu tratamento “conduz a dúvidas difíceis de resolver sobre a origem técnica de muitas formas decorativas tornadas típicas; sobre a questão de em qual material elas foram representadas primeiramente, devido às correlações iniciais e influências que os materiais exerceram mutuamente nesta área, modificando o estilo de cada um deles. Assim fica em aberto se as zonas dos ornamentos ziguezagueados, ondulados e espiralados ocorrem regularmente, em parte pintados, em parte em baixo relevo, por quase toda a parte nas superfícies dos mais antigos vasos de barro, sejam eles os modelos ou as imagens dos mesmos adornos aprofundados em baixo relevo dos utensílios em bronze e

<sup>106</sup> N.T. Riegl se refere ao biólogo naturalista Ernst Häckel (1834-1919), um dos responsáveis pela divulgação e popularização das pesquisas de Charles Darwin no contexto germânico.

Verzierungen auf ältesten Bronzegeräthen und metallenen Waffenstücken sind, oder ob sie keinem von beiden Stoffen ursprünglich angehören... Erst mit vorgerückter Kunst beginnt die bewusstvolle Unterscheidung und künstlerische Verwerthung der

S.12



Schranken und Vortheile, die die verschiedenen der Ausführung sich darbietenden Stoffe für formales Schaffen mit sich führen und gestatten.“

So vorsichtig drückte sich der Autor aus, der, Künstler und Gelehrter zugleich, in höherem Maasse als irgend Einer seines Jahrhunderts die technischen Proceduren des Kunstschaaffens in ihrer Gesammtheit und ihren Wechselbeziehungen überblickte und umfasste. Es geht auch aus seinen obcitirten Worten hervor, dass er sich die formenbildende Thätigkeit der „Technik“ im Wesentlichen erst in vorgerücktere Zeiten der Kunstentwicklung verlegt denkt, und nicht in die ersten Anfänge des Kunstschaaffens überhaupt. Und dies ist auch meine Überzeugung. Nichts liegt mir ferner als die Bedeutung der technischen Proceduren für die Um- und Fortbildung gewisser Ornamentmotive zu läugnen. Uns in dieser Beziehung die Augen geöffnet zu haben, wird immer ein unvergängliches Verdienst Gottfried Semper's bleiben. Wenn dieser Punkt im Folgenden nicht besonders verfolgt oder öfter betont sein wird, so mag man dies aus dem Umstände erklären, dass ich mir eben die besondere Aufgabe gestellt habe, die von der Technik

armas metálicas mais antigos, ou se eles não se filiam originalmente a nenhum dos dois materiais... Apenas com a arte avançada começa a distinção plenamente consciente e a utilização artística dos

limites e das vantagens que os diversos materiais apresentados para a realização da criação formal trazem consigo e possibilitam.”

Tão cautelosamente expressou-se o autor – artista e erudito simultaneamente – que, em maior medida do que qualquer um de seu século, deu-se conta e incluiu os procedimentos técnicos da criação artística em sua totalidade e nas suas correlações. Depreende-se também de suas palavras citadas anteriormente que ele pensa que a atividade da “técnica” constituidora de formas é apenas substancialmente transferida para épocas mais avançadas da evolução artística e não para os primórdios da criação artística em geral. E esta é também a minha convicção. Nada está mais distante de mim do que negar o significado dos procedimentos técnicos para a transformação e o aperfeiçoamento de certos motivos ornamentais. O fato de termos aberto os olhos em relação a esta questão permanecerá sempre como um mérito de Gottfried Semper. Se este ponto não é doravante especialmente seguido ou salientado com mais frequência, então pode-se explicar isso pelas circunstâncias que me fazem autoimpôr agora mesmo a tarefa particular de romper com a criadora

unverdientermaassen in Anspruch genommene schöpferische Bedeutsamkeit auf anderem Gebiete, auf demjenigen der ältesten erstgeschaffenen Kunstformen, zu brechen. Es fällt mir darum nicht bei, der kunstmaterialistischen Bewegung der letzten 20 Jahre allen Werth und alle Bedeutung abzusprechen, oder gar damit eine Kritik der Lehre Darwin's und seiner Nachfolger zu beabsichtigen. Dass die Theorie von der technisch-materiellen Entstehung aller künstlerischen Urformen eine Phase der archäologischen Wissenschaft bedeutet die, wie die Verhältnisse lagen, nothwendigermaassen einmal durchgemachtwerden musste,dafür bürgen schon die Namen ihrer ersten Bahnbrecher, Semper's und Conze's, und dafür zeugt nicht minder die schrankenlose Verbreitung, die dieselbe sofort in Alldutschland und weit darüber hinaus gefunden hat. Nun scheint es mir aber an der Zeit sich einzustehen, dass wir uns in Sachen der Kunst in der angedeuteten Richtung viel zu weit vorgewagt haben, und dass gewichtige Bedenken, die ich im Nachfolgenden entwickeln werde, es uns nahelegen, mit der Tendenz, die elementarsten Kunstschöpfungen des Menschen aus stofflich-technischen Prämissen zu erklären, den Rückzug anzutreten.

Es wird sich in den folgenden Capiteln dieses Buches wiederholt Gelegenheit ergeben, die Stichhaltigkeit der bisher versuchten technisch-materiellen Erklärungen und Ableitungen einzelner Ornamente zu

imerecidamente monopolizada pela técnica na área das mais antigas formas artísticas primeiramente criadas. Não cabe a mim, portanto, negar ao movimento materialista artístico dos últimos 20 anos todo valor e significado ou até propor uma crítica à doutrina de Darwin e seus seguidores. Que a teoria do surgimento técnica-material de todas as formas artísticas primitivas significa uma fase da ciência arqueológica que, como eram as circunstâncias, precisou ser experimentada necessariamente uma vez garantem isso não apenas os nomes de seus primeiros pioneiros, Semper e Conze, mas é também revelada pela ilimitada disseminação que encontrou imediatamente em toda a Alemanha e muito para além. Agora parece-me, entretanto, que é tempo de reconhecer que, em questão de arte, nós nos atrevemos a avançar demais na direção indicada e que preocupações importantes que eu desenvolverei a seguir, nos sugerem bater em retirada da tendência de explicar as criações artísticas mais elementares do homem a partir das premissas técnico-materiais.

Dar-se-ão nos capítulos seguintes deste livro repetidas ocasiões para examinar a validade das explicações e deduções técnico-materiais de ornamentos específicos experimentadas até agora.

S.13



prüfen. In diesem Capitel über den geometrischen Stil haben wir es bloss mit der Ableitung der geradlinigen geometrischen Motive aus den textilen Techniken zu thun.

Auf welche Weise sollen nun die Motive des geometrischen Stils aus den textilen Techniken hervorgegangen sein?

Halten wir uns auch hiefür an Gottfried Semper, denn die Übrigen haben doch nur im Allgemeinen wiederholt, was jener noch verhältnissmässig am deutlichsten ausgesprochen und am anschaulichsten gedacht hat. Die entscheidende Stelle findet sich im I. Bande des *Stil* S. 213. Nachdem er da von dem geflochtenen Zaun als ursprünglichstem vertikalen Raumabschluss, als der ältesten Wand gesprochen hatte, fährt er fort: „von dem Flechten der Zweige ist der Übergang zum Flechten des Bastes leicht und natürlich. Von da kam man auf die Erfindung des Webens, zuerst mit Grashalmen oder natürlichen Pflanzenfasern, hernach mit gesponnenen Fäden aus vegetabilischen oder thierischen Stoffen. Die Verschiedenheit der natürlichen Farben der Halme veranlasste bald ihre Benutzung nach abwechselnder Ordnung und so entstand das *Muster*.“

Der letzte Satz ist für uns der entscheidende. Semper drückt sich darin zwar nicht bestimmt aus, aber die Entstehung des *Musters* bereits in die Flechterei, oder erst in die von ihm als eine höhere Stufe der Entwicklung aufgefasste Weberei versetzt. Infolgedessen unterlässt er es auch seine Vorstellung von dem

Neste capítulo sobre o estilo geométrico nós lidamos com a dedução dos motivos geométricos retilíneos das técnicas têxteis.

De que modo os motivos do estilo geométrico devem então ter provindo da técnica têxtil?

Nós nos atemos para tanto também a Gottfried Semper, pois os demais repetiram apenas genericamente o que ele relativamente pensou mais explicitamente e expressou mais claramente. A passagem crucial encontra-se no volume I de *Der Stil* (p.213). Depois de falar da cerca trançada como o fechamento de espaço vertical mais primordial, como a parede mais antiga, ele prossegue: “a passagem da trança de ramos para a trança de ráfia é fácil e natural. A partir daí alcançou-se a invenção da tecelagem, primeiramente com a folhas de ervas ou fibras vegetais naturais, depois com as linhas fiadas a partir de matéria vegetal ou animal. A diversidade das cores naturais de caules ocasionou pouco depois seu uso em ordem alternada e assim surgiu o *padrão*.“

A última tese é para nós crucial. Semper não expressa definitivamente se já transfere o surgimento do *padrão* para o trançado ou primeiro para a tecelagem, a qual é por ele considerada como um estágio superior da evolução. Por conseguinte, ele deixa também de

fraglichen Vorgänge an einem konkreten Beispiele zu erläutern. Aber so viel geht aus seinen Worten hervor, dass er selbst die Dazwischenkunft eines nichtmateriellen Faktors nicht zu läugnen vermag. „Die Verschiedenheit der natürlichen Farben der Halme veranlasste bald ihre Benutzung nach abwechselnder Ordnung.“ Also nicht der reine Zufall hat das erste *Muster* in die Welt gesetzt, sondern der Mensch nahm eine bewusste („veranlasste“) Auswahl verschiedenfarbiger Halme vor, deren Verflechtung in rhythmischer Abwechslung („abwechselnder Ordnung“) sodann zum Muster geführt hat. Es wird dem Menschen damit ausdrücklich ein kunstschnöpferischer Gedanke bei dem ganzen Vorgange zugebilligt. Die Stellen in denen sich Semper zur technisch-materiellen Auffassung in direkten Widerspruch setzt, sind übrigens im *Stil* gar nicht so selten. Eine ganz fundamentale dieser Art, noch dazu wiederholt vorgebracht, werden wir weiter unten kennenlernen.

Einen näheren Nachweis im Einzelnen, wie die gangbarsten Motive des geometrischen Stils auf dem Wege zufälliger Fadenverflech-

explicar sua visão do processo em questão a partir de um exemplo concreto. Mas tanto depreende-se de suas palavras que ele mesmo não é capaz de negar a intervenção de um fator não-material. “A diversidade das cores naturais de caules ocasionou pouco depois seu uso em ordem alternada e assim surgiu o padrão.” Portanto, o primeiro *padrão* não se estabeleceu no mundo por mero acaso, mas o homem fez uma escolha consciente (“causada”) de caules de cores diferentes, cujo entrelaçamento em rítmica variação (“ordem alternada”) conduziu então ao modelo. Com isso, foi concedida expressamente ao homem uma ideia criativa artística em todo processo. Em *Der Stil*, não são tão raras as passagens nas quais Semper contradiz diretamente com a interpretação técnica-material. Nós conheceremos mais adiante uma passagem muito fundamental em que esse tipo de situação também é apresenta-se repetidamente.

Como já foi mencionado, uma prova mais detalhada de como poderia ter surgido os motivos correntes do estilo geométrico pela via do entrelaçamento ao acaso de fios,

S.14



tunigen entstanden sein mochten, hat Semper, wie schon erwähnt wurde, nicht versucht, und ebensowenig seine zahlreichen Nachfolger, bis auf die in jüngster Zeit erfolgten Ausführungen Kekule's mit denen wir uns noch im Besonderen beschäftigen werden. Das Raisonnement lautete ungefähr folgendermaßen: Im Anfange war keine Kunst, sondern bloss Handwerk (nicht in wirtschaftlichem, sondern in technischem Sinne gemeint). Das älteste Handwerk war das textile. Mit dem Zaungeflecht und dem gewebten Gewände kamen die geradlinigen planimetrischen Ziermotive in die Welt, die der Mensch dann, angezogen durch ihre formale Schönheit, auf andere Stoffe und Techniken übertrug.

Das Material, mit welchem man diese Theorie zu illustriren pflegt, ist überwiegend ein keramisches, zum geringeren Theile ein metallurgisches. Thonvasen und Vasenscherben, die man in vorhistorischen Schichten des Erdbodens fast aller Mittelmeerländer gefunden hat, tragen überwiegend Ornamente des geometrischen Stils zur Schau. Sollen diese Ornamente in der That unmittelbare Ableitungen aus den textilen Verflechtungen und Fadenkreuzungen sein, so müsste ihre Entstehung in sehr, sehr frühe Zeit zurückgehen. Das Werden des Musters aus dem Flechten und Weben soll ja am Anfange alles Kunstschaffens gestanden sein. Reichen nun die keramischen Funde aus den Mittelmeerländern in der

Semper não tentou oferecer e tão pouco seus numerosos seguidores, exceto as exposições recentes de Kekulé<sup>107</sup>, das quais nós nos ocuparemos em especial. O raciocínio era mais ou menos o seguinte: no início, não havia arte, mas sim mero artesanato (não no sentido econômico, mas sim no técnico). O mais antigo artesanato foi o têxtil. Com o trançado de cerca e as roupas tecidas vieram ao mundo os motivos decorativos retilíneos e planimétricos, que o homem, depois, atraído por sua beleza formal, transferiu para outros materiais e técnicas.

O material com o qual costuma-se de ilustrar esta teoria é, predominantemente, cerâmico, e, em menor parte, metalúrgico. Vasos de barro e fragmentos de vasos, encontrados em estratos geológicos pré-históricos em praticamente todos os países do Mediterrâneo, exibem predominantemente ornamentos de estilo geométrico. Esses ornamentos devem ser, de fato, derivações diretas de entrelaçamentos e cruzamentos de fios têxteis, então seu surgimento precisaria remontar a um tempo muito, muito antigo. A gênese do padrão a partir das tranças e dos tecidos deve sim ter ficado no início de toda a criação artística. Então os achados cerâmicos das terras do Mediterrâneo remontam de fato a um tempo tão antiga?

<sup>107</sup> N.T. Reinhard Kekulé von Stradonitz (1889-1911), arqueólogo alemão.

That auch nur annähernd in so frühe Zeit zurück?

Von demjenigen Stil, der früher als der geometrische im engeren Sinne galt, vom Dipylon, wird jetzt niemand mehr ein höheres Alter behaupten. Ob seine Verbreiter in Griechenland — nehmen wir an die einwandernden Dorer — diesen Stil in unvordenklich früheren Zeiten aus der Textilkunst erfunden haben, mag einstweilen dahingestellt bleiben. Zweifellos ist das Dipylon des ersten Jahrtausends v. Chr. kein primitiver, sondern ein wohl überlegter, festgeschlossener, raffinirter Kunststil. Ein Volk, das die Metalle zu bearbeiten verstand, wird nicht erst die primitivsten Ornamente aus der primitivsten Technik erfunden haben.

Aber die Ausgrabungen Schliemann's und Anderer haben uns belehrt, dass das Dipylon bei weitem nicht der älteste geometrische Stil bei den Mittelmeervölkern gewesen ist. Als solcher gelten gegenwärtig die gravirten Linienverzicrungeu auf Gefässen, die in den untersten Schichten von Hissarlik und in gewissen Nekropolen Cyperns gefunden worden sind. Wie steht es nun mit dem Alter dieser Gefässer? Gemäss den Fundberichten ist auf das Zeitalter derselben alsbald der mykenische Stil gefolgt. Der mykenische Stil ist aber nach ziemlich sicher-

Daquele estilo, que vigorou anteriormente como o geométrico no sentido mais estrito — o Dipylon —, ninguém agora defende uma idade mais avançada. Se os seus propagadores na Grécia — tomemos os dóricos imigrantes — inventaram este estilo a partir da arte têxtil em tempos imemoriais, pode permanecer temporariamente em aberto. Indubitavelmente, o Dipylon do primeiro milênio a.C. não é um estilo artístico primitivo, mas bem pensando, bem coeso, refinado. Ora, um povo que soube trabalhar com os metais não terá antes inventado os ornamentos mais primitivos a partir da tecnologia mais primitiva.

Porém as escavações de Schliemann<sup>108</sup> e outros nos ensinaram que o Dipylon não foi nem de longe o estilo geométrico mais antigo entre os países do Mediterrâneo. Enquanto tal são consideradas atualmente decorações lineares gravadas nos vasos que foram encontradas nos estratos mais profundos da Hisarlik e em certas necrópoles de Chipre. Qual é então a idade desses vasos? De acordo com os relatórios dos achados, o estilo micênico sucedeu imediatamente a estes. O estilo micênico, porém, segundo

<sup>108</sup> N.T. Sobre Schliemann, voltar à nota 94.

S.15



gestellter Annahme der neuesten Forscher auf diesem Gebiete etwa in die jüngere Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Ch. zu setzen. Wir gelangen also mit den geritzten geometrischen Verzierungen von Cypern und Hissarlik gewiss nicht weit in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurück. Ist dies ein Zeitalter, in das wir am Mittelmeere die erste Erfindung des Musters herabrücken dürfen? Hat nicht schon mindestens ein Jahrtausend früher im Nilthale eine Kunst geblüht, die weit über das geometrische Stadium hinaus gediehen war? Es ist eine ganz willkürliche, durch nichts bewiesene Annahme, dass die geometrischen Verzierungen auf den bisher gefundenen mittelländischen Thonscherben auf diese letzteren von den Erzeugnissen der Textilkunst übertragen worden seien. Ein Material, das auch nur entfernt an jene Zeiten heranreichen würde, in denen das erste Muster in die Welt gekommen ist, steht uns — etwa mit einziger Ausnahme der noch zu besprechenden Höhlenfunde aus der Dordogne — heute nirgends zur Verfügung. Man kann an die Theorie von der Textiltechnik als der ältesten musterbildenden Technik glauben, aber das keramische Material aus den Mittelmeerländern darf man nicht zur Illustration und zum Beweise jener Theorie heranziehen. Gehen die betreffenden Vasenornamente in der That auf technische Textilprodukte zurück, so hat sich der bezügliche Process gewiss schon Jahrtausende früher vollzogen, als die hiehergehörigen Vasen entstanden sind.

Freilich herrscht ein grosser Unterschied in der Kulturfähigkeit der Völker, — ein Unterschied der

a suposição bastante segura dos mais recentes investigadores desta área, é fixado como da segunda metade do segundo milênio a.C. Portanto, nós certamente com os adornos geométricos gravados de Chipre e Hisarlik não regressamos muito no terceiro milênio a.C. Esta é uma época em que podemos projetar a primeira invenção de padrão no Mediterrâneo? Pelo menos um milênio antes, não havia florescido ainda no Vale do Nilo uma arte que prosperou muito além do estágio geométrico? É uma suposição totalmente arbitrária e não comprovada a de que os adornos geométricos nos fragmentos de cerâmica do Mediterrâneo encontrados até agora foram transferidos para os últimos a partir dos produtos da arte têxtil. Um material que tivesse alcançado mesmo que apenas remotamente aqueles tempos, nos quais o primeiro padrão chegou ao mundo, permanece hoje à disposição em nenhum lugar — sendo a única exceção os achados das cavernas de Dordogne<sup>109</sup>, ainda a serem discutidos. Pode-se acreditar na teoria da técnica têxtil como a técnica modelar mais antiga, mas não é possível recorrer ao material cerâmico do Mediterrâneo para a ilustração e a comprovação daquela teoria. Se os ornamentos dos vasos em questão, de fato, remontam aos produtos têxteis técnicos, o respectivo processo foi já executado milênios antes, quando os vasos pertinentes surgiram.

Sem dúvida, uma grande diferença na capacidade civilizatória dos povos reina — uma diferença que

nur zu einem Theile von den äusseren Verhältnissen (klimatischen, geographischen u. dgl.) unter denen sie leben, bedingt ist. Aber auf der Insel Cypern etwa um 2000 oder selbst um 3000 v. Chr. ein Volk zu suchen, dass bis dahin kein Muster gesehen hätte oder an einem gesehenen achtlos Vorübergegangen wäre und nunmehr erst sich spontan zur Erschaffung von Elächenmustern aufgerafft hätte, wird man sich ebensowenig entschliessen können, als man die in den assyrischen Trümmerstätten oder in Jerusalem gefundenen Vasen mit geometrischen Ornamenten, deren Entstehung doch in die Zeit höchster orientalischer Kunstblüthe fällt, als unmittelbare Uebertragungen aus der Textilkunst aufzufassen vermag. Noch weniger als die geometrisch verzierten Vasenscherben aus den Mittehneerlandern wird man die ähnlich ausgestatteten Thon- und Metallfunde aus der nord- und mitteleuropäischen Bronzezeit als Zeugnisse einer unmittelbaren Uebertragung der Linienornamente von Textilgegenständen auf anderes Material ansehen dürfen, da diese Funde gemäss der sich immer

mehr Bahn brechenden Erkenntniss noch jünger sind und zu den mittelländischen vielfach im Abhängigkeitsverhältniss stehen.

Mit Monumenten lässt sich also die Zeit und der Process, worin

é condicionada apenas em parte pelas circunstâncias externas (climáticas, geográficas, entre outros) em que vivem. Mas procurar na ilha de Chipre, por volta de 2.000 ou até mesmo por volta de 3.000 a. C., um povo que, até então, não tivesse visto nenhum padrão ou que tivesse passado descuidadamente por um visto e só agora tivesse se animado espontaneamente para a criação dos padrões de superfície, será tão pouco plausível quanto é capaz de compreender os vasos com ornamentos geométricos achados nas ruínas assírias ou em Jerusalém, cujo surgimento cai justamente na época de maior florescimento da arte oriental, como transferências diretas da arte têxtil. Ainda menos do que os fragmentos dos vasos adornados geometricamente dos países do Mediterrâneo poder-se-á ver os achados em metal e em cerâmicas, similarmente decorados, da Idade do Bronze do Mediterrâneo e do norte e centro da Europa como testemunhos de uma transferência direta dos ornamentos lineares de objetos têxteis para outros materiais, uma vez que estes achados são,

de acordo com o conhecimento cada vez mais disruptivos, ainda mais recentes e, muitas vezes, estão numa demasiada relação de dependência com o Mediterrâneo.

O tempo e o processo, em que se consumou o suposto surgimento

<sup>109</sup> N.T. A Dordogne, localizada na região da Aquitânia (França), é até hoje conhecida por abrigar importantes sítios arqueológicos, como o complexo de cavernas de Lascaux, descoberta em 1940. Na época de Riegl, a região era particularmente conhecida pelo sítio arqueológico de La Madeleine, escavados por Édouard Lartet e Henry Christy (também citados pelo historiador de arte) a partir de 1863, cujos resultados foram publicados em 1875 na obra *Reliquiae Aquitanicae* (ver nota 4 de Riegl, aqui numerada como nota 112).

S.16<sup>110</sup>

sich die supponirte Entstehung des Musters aus einer Textil-Tecknik vollzogen hat, nicht belegen. Nichts beweist uns, dass die aus den Mittelmeerländern und Nordeuropa vorliegenden prähistorischen Funde uns das älteste Kunstschaffen in jenen Gegenden repräsentiren, und dass nicht ebendaselbst in noch früheren Zeiten ein wesentlich anderes Kunstschaffen bestanden haben könnte. Ja noch mehr: es giebt Monamente, welche der Annahme, dass der geometrische Stil in Europa der älteste Kunststil gewesen wäre, direkt widersprechen.

Es ist heute über jeden Zweifel hinaus erwiesen, dass es menschliche Geschlechter gegeben hat, die ein sehr bemerkenswertlies Kunstschaffen ent wickelt haben, ohne dass eine textile Technik (mit Ausnahme des Zusammennähens von Thierhäuten) bei ihnen bisher nachgewiesen werden konnte. Der Schutz des Leibes, den man als ein so elementares Bedürfniss, als Bahnbrecher für die erste älteste Technik, für die Textilkunst zu betrachten pflegt, wurde denselben augenscheinlich durch andere Dinge gewährleistet, als durch den geflochtenen Pferch und durch gewebte Gewänder. Dieses Geschlecht von Menschen wohnte in Höhlen und bekleidete sich mit den Häuten der erlegten Jagdthiere. Die Niedrigkeit der sittlichen Kulturstufe dieser Völker kann man daran erkennen, dass sie das Mark aus den Knochen der erlegten Thiere saugten, und das verschmähete Fleisch in ihren eigenen Wohnhöhlen verfaulen Hessen. Es ist eine Art Kannibalismus, der uns da entgegentritt. Die Häute wussten

do padrão a partir de uma técnica têxtil, não se pode demonstrar com os monumentos. Nada nos comprova que os achados pré-históricos em questão das terras do Mediterrâneo e do norte da Europa representam para nós a mais antiga criação artística naquelas regiões e que ali mesmo, em tempos ainda mais antigos, uma outra criação artística substancial não poderia ter existido. E mais ainda: há monumentos que contradizem diretamente a suposição de que o estilo geométrico na Europa teria sido o mais antigo estilo de arte.

Hoje está sem sombra de dúvida provado que existiram raças humanas que desenvolveram uma criação artística muito notável, sem que entre elas pudesse ser até agora comprovada uma técnica têxtil (com exceção da costura de peles de animais). A proteção do corpo, que se costuma considerar tanto como uma necessidade tão elementar, quanto como pioneira para a primeira tecnologia mais antiga para a arte têxtil, foi visivelmente garantida através de outras coisas, que não o curral trançado e as roupas tecidas. Essa raça de homens vivia em cavernas e se vestia com as peles de animais abatidos. Pode-se reconhecer a inferioridade do estágio civilizatório moral desses povos pelo fato que eles sugavam o miolo do osso dos animais abatidos e deixavam apodrecer a carne desdenhada em suas próprias cavernas de habitação. Uma espécie de canibalismo aqui nos confronta. Esses habitantes das cavernas sabiam costurar as peles

<sup>110</sup> N.T. A página é ilustrada com a figura 1 do anexo D.

diese Höhlenbewohner zusammenzu-

S.17<sup>111</sup>



nähen, wie zahlreich aufgefundene Nadeln aus Bein und Gräten beweisen; als Material hiezu dienten ihnen die Sehnen der Thierfüsse, was sich ebenfalls aus den, an den Beinknochen vielfach beobachteten Einschnitten zur Evidenz ersehen lässt. Also das Zickzack als spontanes Produkt der Naht könnte man ihnen allenfalls lassen, wenn sie nicht nachweislich weit Grösseres und Vollkommeneres zu leisten im Stande gewesen wären. Denn diese halben Kannibalen mit ihren roh zubehauenen, ungeglätteten Steinbeilen übten eine wirkliche und unanzweifelbare Skulptur.

Die Schnitzereien (Fig. 1) und Gravirungen (Fig. 2) in Thierknochen die man auf mehreren Punkten von Westeuropa, insbesondere in den Höhlen Aquitaniens gefunden hat, und deren Echtheit angesichts der überaus genauen und gewissenhaften Grabungen und Fundberichte namentlich Lartet's und de Christy's zum grössten Theile ausser allem Zweifel steht, sind schon eine Reihe von Decennien bekannt und

como comprovam agulhas de ossos e espinhas encontradas numerosamente; lhes serviram de material para este feito os tendões das patas dos animais, o que também pode ser visto como evidência a partir dos cortes frequentemente observados nos ossos da perna. Portanto, o ziguezague como produto espontâneo da costura poder-se-ia, quando muito, lhes atribuir se eles não tivessem sido capazes de fazer, segundo se pode comprovar, algo maior e mais perfeito. Pois esses meio-canibais com seus machados de pedra grosseiramente lavrada e não polida praticaram uma escultura genuína e inquestionável.

Os entalhes (fig.1) e as gravações (fig.2) em ossos de animais que se encontrou em vários pontos da Europa Ocidental, sobretudo nas cavernas de Aquitânia<sup>112</sup>, e cuja autenticidade, perante as escavações e os relatórios dos achados extremamente precisos e minuciosos, em particular os de Lartet e de Christy, permanece em sua grande maioria inquestionável, são já há várias décadas conhecidos e publicados [4]<sup>113</sup>. Até agora, no

<sup>111</sup> N.T. A página é ilustrada com a figura 2 do anexo D.

<sup>112</sup> N.T. Ver nota 108, sobre a Dordogne.

<sup>113</sup> [4] Vgl. namentlich die Reliquiae Aquitanicae, ferner den Dictionnaire archeologique de la Gaule, (aus welchem unsere Figg. 2, 3 und 6 entlehnt sind), und die knapp zusammenfassende Bearbeitung von dem besonnenen Alex. Bertrand: *La Gaule avant les Gaulois*, woraus unsere Fig. 1.

[4] Compare, para tanto, especialmente as *Reliquiae Aquitanicae* [Relíquias da Aquitânia] [\*], também do *Dictionnaire archeologique de la Gaule* [Dicionário Arqueológico da Gália] [\*\*] (do qual nossas figuras 2, 3 e 6 são emprestadas) e a do conciso trabalho do sábio Alex Bertrand: *La Gaule avant les Gaulois* [Gália antes dos gauleses] [\*\*\*], do qual emprestamos nossa fig.1.

veröffentlicht [4]. Bisher hat aber bloss die Anthropologie davon gebührende Notiz genommen; die Kunstgeschichte hat sie fast vollständig ignorieren zu dürfen geglaubt. Ich gebe nun vollständig Georges Perrot Recht, wenn er in der Einleitung zu seiner *Histoire de l'art dans l'antiquité* die bezüglichen Kunsterzengnisse als ausserhalb des Rahmens seiner geschichtlichen Darstellung stehend erklärt und sich damit für berechtigt hält, dieselben ausser Erörterung zu lassen. In der That haben die aquitanischen Höhlenfunde mit der Entwicklung der antiken Künste,

S.18



soweit wir sie gegenwärtig überblicken, nichts Augenfälliges gemein. Man nehme irgend einen von den ältesten geometrisch verzierten Thonseherben und wird daran mehr historische Beziehungspunkte zur späteren hellenischen Kunst entdecken, als an den besten geschnitzten Handgriffen und gravirten Thierfiguren aus der Dordogne. In letzterem Falle handelt

entanto, apenas a antropologia levou isso em conta devidamente; a história da arte acreditou ser possível ignorar quase completamente. Eu concordo agora completamente com Georges Perrot quando este declara, na introdução de sua *Histoire de l'art dans l'antiquité* [História da Arte na Antiguidade]<sup>114</sup>, que as respectivas produções artísticas estão fora do enquadramento de sua apresentação histórica e, por isso, considera-se autorizado a deixá-los fora da discussão. De fato, os achados das cavernas da Aquitânia nada têm em comum com a evolução das artes antigas,

pelo que nós conseguimos observar atualmente. Pegue um dos mais antigos fragmentos de cerâmica decorados geometricamente e descobrirá nisto mais pontos de relação histórica com a arte helênica tardia do que nas melhores alças entalhadas e nas figuras de animais gravadas de Dordogne. No último caso, trata-se assim aparentemente de uma evolução isolada, isolada, ao

[\*] *Reliquiae Aquitanicae: Being contributions to the arquaeology and palaeontology of Périgord and the adjoining provinces of southern France* [Contribuições para a arqueologia e paleontologia de Périgord e as províncias vizinhas do sul da França] (1875), obra do geólogo e paleontologista francês Edouard Lartet (1801-1871) e do banqueiro e colecionador inglês Henry Christy (1810-1865), encontra-se integralmente disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96169364>>, acesso em 06 de jun. 2021.

[\*\*] Produzido pela *Commission de topographie des Gaules* [Comissão de topografia da Gália], que tinha como objetivo estudar a arqueologia francesa, a obra *Dictionnaire archéologique de la Gaule* [Dicionário arqueológico da Gália], escrita entre 1858 e 1923, encontra-se integralmente disponível em: tomo 1 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97696550>>; tomo 2 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763804h>>, acesso em 06 de jun. 2021.

[\*\*\*] A obra *La Gaule avant les Gaulois* [A Gália antes dos Gauleses] (1891) do arqueólogo francês Alexandre Bertrand (1820-1902) encontra-se integralmente disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61148652>>, acesso em 06 de jun. 2021.

<sup>114</sup> N.T. Todos os tomos da obra *Histoire de l'art dans l'antiquité* (1882) do arqueólogo e historiador francês Georges Perrot (1832-1914) podem ser consultados em *Gallica – Bibliothèque Nationale de France* (disponível em <<https://gallica.bnf.fr/>>, acesso em 06 de jun. 2021).

es sich also anscheinend um eine isolirte Entwicklung, isolirt wenigstens in Bezug auf die späteren mittelländischen Künste. Was dagegen den Gegenstand der Kunstgeschichte des Alterthums ausmacht, das sind Erscheinungen, die entweder schon ursprünglich unter einander in Wechselbeziehungen gestanden sind, oder doch im Laufe der Entwicklung in einander fliessen: Orient und Occident tauschen sich fortwährend einander aus, und alles drängt unaufhaltsam zum Endziele der Gesamtentwicklung der antiken Künste, zur Schaffung der hellenistisch-römischen Weltkunst. Mit dieser letzteren haben die Troglodyten Aquitanien, soviel wir zu sehen vermögen, niemals, weder mittelbar noch unmittelbar, zu thun gehabt.

Lassen sich also genügend triftige Gründe finden, welche die von der Kunstgeschichte des Alterthums den Höhlenfunden der Dordogne bisher bezeugte Gleichgültigkeit zu rechtfertigen geeignet sein könnten, so ist dies keineswegs der Fall mit der Geschichte der technischen Künste, der ja so viel und wesentliches an der Aufhellung der (angeblich rein technischen) Anfänge der Künste gelegen sein sollte. Da haben wir ja nun eine Kunst, die in völlig unmessbare Kulturperioden der Menschheit hinaufreicht [5]. Von keinem der europäischen und

menos, no que se refere às artes tardias do Mediterrâneo. O que, por outro lado, constitui o objeto da história da arte da Antiguidade são os fenômenos que ou já foram originalmente reconhecidos nas correlações, ou que fluem de um para o outro no curso do desenvolvimento: Oriente e Ocidente intercambiam constante e reciprocamente e tudo impele inexoravelmente para o destino final da evolução geral das artes antigas, para a criação da arte do mundo helenístico-romano. Com este último, os trogloditas<sup>115</sup> de Aquitânia, tanto quanto nós somos capazes de ver, nunca fizeram contato, seja direta ou indiretamente.

Podem ser encontradas assim razões suficientemente válidas que poderiam ser adequadas para justificar a indiferença até agora testemunhada em relação aos achados das cavernas de Dordogne da parte da história da arte da Antiguidade, mas este não é de forma alguma o caso da história das artes técnicas, que, sim, deveria ser colocado tanto e essencialmente na elucidação dos primórdios (segundo dizem, puramente técnicos) das artes. Aqui nós temos uma arte que se prolonga por períodos civilizatórios completamente incomensuráveis da humanidade [5] <sup>116</sup>. Entre nenhum

<sup>115</sup> Termo usado para ser referir aos hominídeos pré-históricos que viviam em cavernas, mas também usado, segundo o *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, como denominação para indivíduos considerados de nível civilizatório inferior (disponível em <[www.woerterbuchnetz.de/DWB/troglodyt](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/troglodyt)>, acesso em 06 de jun. 2021).

<sup>116</sup> [5] Ob zur Zeit der Entstehung der-bezüglichen Kunsterzeugnisse noch das Mammuth in Frankreich

[5] Se até a época do surgimento dos respectivos produtos artísticos o mamute ainda vivia na França ou

westasiatischen Völker, bei denen man den geometrischen Vasenstil gefunden hat, existiert ein genügender Grund zu der Annahme, dass dieselben noch auf so barbarischer Kulturstufe gestanden wären wie die Troglodyten Aquitanien. Es hiesse nun gewiss den Forschern bitteres Unrecht thun, die mit so viel uneigennützigem Eifer und peinlicher wissenschaftlicher Sorgfalt dem Studium dieser Fragen obliegen, wenn man die Vermuthung äussern wollte, dass bloss die augenfällige Schwierigkeit jene figuralen Schnitzereien und Gravirungen mit der Theorie

S.19



von der technisch-materiellen Entstehung der Künste in Einklang zu bringen, das beobachtete hartnäckige Stillschweige über diesen Gegenstand verschuldet hätte. Man betrachtete vielmehr diese Dinge offenbar als eine isolirte bizarre Erscheinung, mit welcher man vorläufig nichts anzufangen wusste, und für die sich vielleicht mit der Zeit und mit fortschreitenden Ausgrabungen eine befriedigende Formel finden lassen würde. Wir, denen Bedenken an der Allgemeingültigkeit der Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der Künste von anderer Seite her gekommen sind, haben alle Ursache, uns mit den bezüglichen frühesten aller bisher aufgefundenen

dos povos da Europa ou da Ásia Ocidental, em que se encontrou o estilo de vaso geométrico, existe uma razão suficiente para a suposição de que estes estariam em um estágio de cultura ainda tão bárbaro como os trogloditas da Aquitânia. Certamente significaria fazer uma injustiça amarga aos investigadores, que se incumbem do estudo dessas questões com tanto zelo altruísta e esmerado rigor científico, se se expressasse a suposição de que apenas a evidente dificuldade de conciliar aqueles entalhes e gravuras figurativas com a teoria

do surgimento técnica-material das artes, o que teria causado o silêncio persistente observado sobre este objeto. Considerou-se, pelo contrário, essas coisas evidentemente como um fenômeno isolado e bizarro, com o qual não se sabia começar provisoriamente nada e para o qual, com o tempo e com as escavações progressivas, quiçá pudesse ser encontrada uma fórmula satisfatória. Nós que chegamos aqui por outro caminho, com dúvidas sobre a validade universal da teoria do surgimento técnica-material das artes, temos todos os motivos para familiarizar-nos mais de perto com todos os produtos artísticos humanos que encontrados até agora. Muito embora um investigador tão

hauste, oder nur das einer späteren Zeit angehörige Rennthier, ist in diesem Falle ziemlich irrelevant. Dass diese paläolithische „Steinzeit“ weit hinter jene Zeit zurückgeht, aus welcher die von der klassischen Archäologie behandelten vorgriechischen Funde geometrischen Stils und vollends diejenigen der Bronzezeit stammen, wird von Niemandem bestritten und ist geologisch festgestellt.

apenas a rena pertencente a um tempo posterior é, neste caso, bastante irrelevante. Que essa “idade da pedra lascada” paleolítica remonta a muito tempo atrás da época que provêm os achados pré-gregos do estilo geométrico e todos aqueles da Idade do Bronze tratados pela arqueologia clássica, ninguém contestará e está geologicamente verificada.

menschlichen Kunsterzeugnisse näher vertraut zu machen. Wenn selbst ein so umsichtiger und das Gebiet ornamentaler Erscheinungen allseitig überblickender Forscher wie Sophus Müller sagen konnte: „eine Erklärung der paléolithischen Kunst wird sich wegen des spärlichen Materials nie über unsichere Hypothesen erheben können“ [6], so haben darauf die Erwiderung, dass uns da wenigstens ein Material überhaupt vorliegt, und wäre es ein noch spärlicheres als es in der That ist, wogegen die beliebten technischen Ableitungen der Urmotive vollständig in der Luft hängen, da doch das Material, auf welches sie sich zu stützen vermöchten, nicht entfernt in jene Zeit zurückreicht, in welche sich die Entstehung der „Urmotive“ vollzogen haben muss. Welcher Art sind nun die von den halbkannibalischen Troglodyten Aquitaniens hinterlassenen Kunstzeugnisse gewesen?

Den besten und bequemsten Überblick über dieselben gewinnt man dermalen im *Musée des antiquités nationales* im alten Schlosse von Saint Germain en Laye, wo sie sich, sei es in Originalien, sei es in Abgüssen, fast vollständig zusammengestellt finden. Material ist fast ausschliesslich der Thierknochen, und zwar überwiegend Rennthierknochen, die

cauteloso como Sophus Müller, que examinou amplamente a área dos fenômenos ornamentais, pudesse dizer: “uma explicação da arte paleolítica nunca poderá erguer-se sobre hipóteses inseguras devido à escassez material” [6]<sup>117</sup>, então a resposta que temos é de que existe, ao menos, um material; e se fosse ainda mais escasso do que é de fato, ao passo que perduram no ar as deduções técnicas em voga dos motivos primitivos, pois o material em que se poderia apoiar não remonta aos tempos distantes, nos quais a origem dos “motivos primitivos” deve ter se consumado. De que tipo eram derivadas então as artes deixadas pelos trogloditas semi-canibais de Aquitânia?

Obtém-se o melhor e mais confortável panorama sobre elas no *Musée des antiquités nationales* [Museu das Antiguidades Nacionais]<sup>118</sup>, no antigo castelo de Saint Germain em Laye, onde, seja nos originais, seja nos moldes, encontram-se quase completamente organizadas. O material é quase exclusivamente composto por ossos de animais (a saber: principalmente

<sup>117</sup> [6] Thierornamentik im Norden 177.

[6] *Ornamentação animal no Norte*, p.177. [\*]

[\*] N.T. A obra *Thier-Ornamentik in Norden. Ursprung, Entwicklung, and Verhältnis derselben zu gleichzeitigen Stilarten* [Ornamentação animal no Norte. Origem, evolução e relação destes com estilos concomitantes] (1881), do arqueólogo dinamarquês Sophus Müller (1846-1934), encontra-se integralmente disponível em <[https://archive.org/embed/bub\\_gb\\_V9oMAQAAIAAJ](https://archive.org/embed/bub_gb_V9oMAQAAIAAJ)>, acesso em 06 jun. 2021.

<sup>118</sup> N.T. Inaugurado em 1862, o *Musée des Antiquités Nationales* é uma das principais instituições museológicas francesas de arqueologia.

Technik Schnitzerei oder Gravirung. Da ist es nun überaus lehrreich zu beobachten, in welchem Verhältnisse die beiden Techniken, Schnitzerei und Gravirung, an diesen ältesten aller bisher gefundenen Kunstdenkmäler der Menschheit zu einander stehen. Sehr häufig begegnet uns das volle Rundwerk, z. B. ein Rennthier als Griff einer Waffe, etwa eines Dolches (Fig. 1) [7]. Das gleiche Motiv kehrt sogar öfter

S.20



wieder. Dann haben wir eine ganze Stufenleiter von Entwicklungsphasen, in denen sich der plastische Charakter allmälig verflüchtigt: zunächst ein flach gehaltenes Kundwerk, dann ein mehr oder minder hohes Relief, ein Flachrelief, und endlich die blosse Gravirung (Fig. 2), die häufig mit dem Flachrelief zusammen entgegentritt, indem eines in das andere übergeht.

Es entspricht dies völlig dem natürlichen Prozesse, den wir uns schon am Eingange dieses Capitels in rein spekulativer Weise konstruiert haben. Die unmittelbare Reproduction der Naturwesen in ihrer vollen körperlichen Erscheinung, im „Wege des durch einen weiter unten zu bezeichnenden psychischen Vorgang zur Bethätigung angespornten

ossos de rena), pela técnica de entalhe ou gravação. É extremamente instrutivo observar nelas a relação entre ambas as técnicas, entalhe ou gravação, nestes mais antigos de todos os monumentos artísticos da humanidade até agora encontrados. Frequentemente nos deparamos com a obra totalmente redonda, por exemplo uma rena como cabo de uma arma, como uma adaga (Fig. 1) [7]<sup>119</sup>. O mesmo motivo repete-se ainda mais frequentemente.

Então nós temos toda uma escala de fases da evolução, nas quais volatiliza-se gradualmente o caráter plástico: em primeiro lugar, uma obra de arte considerada plana, depois um relevo mais ou menos em alto, um baixo-relevo e, finalmente, a mera gravação (Fig. 2), que frequentemente confronta o baixo-relevo, quando um persuade o outro.

Isso corresponde completamente ao processo natural que nós construímos de modo puramente especulativo no início deste capítulo. A reprodução direta dos seres naturais em sua aparência física completa, através do instinto de imitação estimulado por um processo psíquico a ser descrito mais adiante, está no começo de toda a criação artística: as mais antigas

<sup>119</sup> [7] Die grösste Beachtung verdient hiebe die wohlüberlegte und doch nicht gegen die Natürlichkeit verstossende Art, in welcher die Extremitäten des Thieres an den Rumpf angelegt erscheinen; das Stück ist übrigens nach Lartet in unvollendetem Zustande geblieben.

[7] Maior atenção merece neste caso o tipo bem ponderado, mas que não transgrida a naturalidade, em que as extremidades dos animais parecem atracadas ao casco; a peça permaneceu, aliás, segundo Lartet, em estado inacabado.

Nachahmungstriebes, steht hiernach am Anfange alles Kunstschaaffens: die ältesten Kunstwerke sind plastischer Natur. Da man die Naturwesen immer nur von einer Seite sieht, lernt man sich mit dem Relief begnügen, das eben nur so viel vom plastischen Scheine wiedergibt, als das menschliche Auge braucht. So gewöhnt man sich an die Darstellung in einer Fläche und gelangt zum Begriffe der Umrisslinie. Endlich verzichtet man auf den plastischen Schein vollständig, und ersetzt denselben durch die Modellirung mittels der Zeichnung.

Das wichtigste Moment in diesem ganzen Processe ist zweifellos das Aufkommen der Umrisslinie, mittels welcher man das Bild eines Naturwesens auf eine gegebene Fläche bannte. Hiemit war die Linie als Element aller Zeichnung, aller Malerei, überhaupt aller in der Fläche bildenden Kunst erfunden. Diesen Schritt hatten die Troglodyten Aquitaniens bereits weit hinter sich, trotzdem ihnen die Fadenkreuzungen der Textilkunst wegen Mangels eines Bedürfnisses nach den Erzeugnissen derselben noch völlig fremd gewesen sein müssen. Das technische Moment spielt gewiss auch innerhalb des geschilderten Processes eine Rolle, aber beiweitem nicht jene führende Rolle, wie sie ihm die Anhänger der technisch-materiellen Entstellungstheorie vindiciren möchten. Der Anstoss ging vielmehr nicht von der Technik, sondern von dem bestimmten Kunstwollen aus. Man wollte das Abbild eines Naturwesens in todtem Material schaffen, und erfand sich hierzu die nöthige Technik. Zum Zwecke des handsameren Greifens war die

obras de arte são de natureza plástica. Na medida que só se vê sempre os seres da natureza de um lado, aprende-se a se contentar com o relevo, que reproduz apenas a aparência plástica que o olho humano necessita. Então acostuma-se à representação sobre uma superfície e alcança-se a ideia de linha de contorno. Finalmente renuncia-se completamente a aparência plástica e substitui-se a mesma pela modelagem por meio do desenho.

O momento mais importante de todo este processo é indubitavelmente o advento da linha de contorno, por meio da qual cativou-se a imagem de um ser natural sobre uma dada superfície. Com isto, a linha como elemento de todo desenho, de toda pintura, em geral, de toda arte constituída na superfície foi inventada. Os trogloditas da Aquitânia já há muito passaram por esta etapa, embora os cruzamentos de fios da arte têxtil devam ter-lhes sido ainda completamente estranhos devido à ausência de necessidade dos produtos para eles. O momento técnico desempenha certamente também um papel dentro do processo descrito, mas de forma alguma um papel principal como os seguidores da teoria do surgimento técnico-material gostariam de reclamar. O impulso proveio, na realidade, não da técnica, mas de certa vontade da arte. Desejou-se criar a imagem de um ser natural em um material morto e inventou-se para isso a técnica necessária. Para o propósito da empunhadura não era certamente necessária a figura redonda de uma

Rundfigur eines Rennthiers als Dolchgriff gewiss nicht nothwendig. Ein immanenter künstlerischer Trieb, der im Menschen rege und nach Durchbrach ringend vorhanden war vor aller Erfindung textiler Schutzwehren für den Körper, musste ihn dazu geführt haben den beinernen Griff in Form eines Rennthieres zu bilden.

S.21



Bevor wir aber das Wesen dieses Triebes näher zu bezeichnen suchen, empfiehlt es sich, bei dem geschilderten Entwicklungsgang der Flachverzierung aus dem Plastischen noch einen Augenblick zu verweilen, um darzuthun, dass damit eigentlich gar nichts so Unerhörtes vorgebracht wurde.

Eine Bestätigung für das Gesagte bietet nämlich einmal auch das Studium der altegyptischen Kunst, d. i. jener Kunst, die weiter als irgend eine andere unter den antiken Künsten in die verflossenen Jahrtausende der Menschheit hinaufreicht. In bemaltem Relief *en creux* sind die Bildwerke in den Gräbern des alten Reiches ausgeführt; erst in der Kunst des mittleren Reiches, in den Felsengräbern von Beni Hassan begegnen wir reinen figürlichen Flachmalereien, wenngleich der Übergang zu den letzteren schon im alten Reiche sich vorbereitet hat. Aber auch die Betrachtung der Kunstgeschichte im Allgemeinen lässt sich zur Bestätigung heranziehen: Seit den Tagen des Phidias ist die Skulptur niemals mehr zur gleichen Blüthe gediehen, weil

rena como um cabo de punhal. Um instinto artístico imanente, que estava ativo no homem e lutava para irromper antes de toda invenção de proteção têxtil para o corpo, deve tê-lo conduzido a formar a empunhadura de osso na forma de uma rena.

Mas antes de nós buscarmos descrever pormenorizadamente a natureza desse instinto, recomenda-se deter-se ainda um momento no curso da evolução do adorno de superfície descrito a partir do plástico, a fim de demonstrar, com isso, que não foi apresentado nada realmente inaudito.

Uma confirmação do dito é oferecida especificamente também pelo estudo da arte do Antigo Egito, isto é, daquela arte que se prolonga mais do que qualquer outra das antigas artes nos milênios decorridos da humanidade. As esculturas nos túmulos do Antigo Império são executadas em relevo pintado *en creux*<sup>120</sup>; apenas na arte do Médio Império, nos túmulos rupestres de Beni Hassan<sup>121</sup>, nós nos deparamos com pinturas de superfície puramente figurativas, embora a transição para esta última tenha sido ainda preparada no Antigo Império. Mas também a análise da história da arte em geral pode ser usada para a confirmação: desde os dias de Fídias<sup>122</sup>, a escultura nunca mais floresceu da mesma forma, porque desde a época helenística sempre um elemento pictórico mais ou menos

<sup>120</sup> N.T. Expressão francesa que significa oco, côncavo, vazado.

<sup>121</sup> Beni Hassan é uma das necrópoles do Antigo Egito.

<sup>122</sup> Fídias (c. 480-430 a.C.) é ainda hoje considerado o maior escultor da Grécia Antiga, apesar de que nenhuma de suas obras originais tenham chegado até nós, mas apenas cópias, como *Atena Partenos*.

schon seit hellenistischer Zeit immer ein mehr oder minder starkes malerisches Element in der Skulptur sich geltend gemacht hat, und zwar entsprechend dem allgemeinen Zuge der Zeit und ihrer Kunst mit eiserner Naturnotwendigkeit sich geltend machen musste. Dass es auf diesem Wege keine Umkehr giebt, dass Alles auf die Vervollkommnung der darstellungsfähigeren Malerei hindrängt, lehrt zur Genüge die moderne Kunstentwicklung.

Die Techniken, welche an den Erzeugnissen der Troglodyten Aquitaniens zu beobachten sind, gehören nicht speziell dem sogen Kunsthandwerk, sondern vielmehr der sogen, höheren Kunst (Figuralskulptur) an, wodurch freilich das Sinnlose und Ungerechtfertigte, das in dieser Scheidung vom wissenschaftlichen Standpunkte aus liegt, erst recht augenfällig wird. Das Gleiche bestätigt uns die Betrachtung des Inhalts. Wie schon erwähnt, handelt es sich hiebei vorwiegend um Reproduktionen von Naturwesen, nicht um bedeutungsarme „bloss ornamentale“ Flächenfüllungen. Die Thiere, die dem Menschen zur Nahrung dienten, oder mit denen er im Kampfe lebte, hat er auf seinen Geräthen bildlich dargestellt: Rennthier, Pferd, Bison, Steinbock, Rind, Bär, Fisch. Auch ihn selbst, den Menschen, finden wir, sowohl gravirt als in Rundwerk, aber weit unbeholfener als die Thierbilder wiedergegeben: eine Erscheinung die wir in primitiven Künsten allenthalben wahrnehmen können.

Wenn man also bisher gewöhnlich die rein zwecklichen Techniken der Textilkunst an den

forte se afirmou na escultura e teve que afirmar-se com uma férrea necessidade natural conforme a trilha geral do tempo e de sua arte. O moderno desenvolvimento da arte ensina suficientemente que não há regresso por esta via, que tudo impele para o aperfeiçoamento da pintura mais adequada para a representação.

As técnicas que são observadas nos produtos dos Trogloditas da Aquitânia, não pertencem especificamente aos ditos artesanatos, mas antes à chamada arte superior (escultural figurativa), por meio da qual, é claro, torna-se ainda mais evidente o absurdo e a injustiça que reside nesta separação de pontos de vista científicos. O mesmo nos confirma a análise do conteúdo. Como já mencionado, trata-se aqui predominantemente de reproduções de seres naturais, não das entradas das superfícies “meramente ornamentais” insignificantes. Os animais que serviam de alimento ao homem ou que com este viviam em guerra, ele os representou figurativamente em seus utensílios: renas, cavalos, bisões, cabras, bois, ursos, peixes. Nós também encontramos o homem, tanto gravado quanto na obra arredondada, mas reproduzido de modo muito mais desajeitado do que a imagem de um animal: um fenômeno que nós podemos perceber por toda a parte nas artes primitivas.

Se até agora apresentou-se habitualmente as técnicas puramente funcionais da arte têxtil no princípio

Beginn des menschlichen Kunstschaffens gestellt hat, so widersprechen dem die Höhlenfunde, der Dordogne in der aller-

S.22



bestimmtesten Weise. Wir treffen hier gerade diejenigen Techniken, bei denen der Gegenstand der Darstellung, der künstlerische Inhalt von vornherein gegeben sein muss, bevor derselbe aus dem toten Material herausgearbeitet werden kann. Der Zweck aber, um dessentwillen dem Material die beschriebenen thierischen Formen, sei es in plastischer sei es in flacher Ausführung, gegeben wurden, kann unmöglich ein anderer als ein rein künstlerischer, ornamental gewesen sein. Man wollte das Geräthe schmücken. Das Schmuckbedürfniss ist eben eines der elementarsten Bedürfnisse des Menschen, elementarer als dasjenige nach Schutz des Leibes. Es ist dies ein Satz, der hier nicht zum ersten Male vorgebracht wird und zu dem sich auch Semper wiederholt ausdrücklich bekannt hat [8]. Um so unbegreiflicher muss es erscheinen, dass man trotzdem die Anfänge des Kunstschaffens erst nach den Erfindungen der Techniken, die den

da criação artística humana, então os achados das cavernas de Dordogne se contradizem nisso da

maneira mais definida. Nós encontramos aqui precisamente aquelas técnicas nas quais o objeto da representação, o conteúdo artístico deve ser dado de antemão, antes que o mesmo possa ser desenvolvido em material morto. O propósito, porém, pelo qual as formas animais descritas foram dadas ao material, seja na execução plástica ou em superfícies, não pode ter sido outro que não um puramente artístico, ornamental. Desejava-se adornar o utensílio. A necessidade do adorno é precisamente uma das mais elementares necessidades do homem, mais elementar do que aquela de proteger o corpo. Esta é uma proposição que não foi apresentada aqui pela primeira vez, mas da qual Semper expressamente e por diversas vezes declarou-se partidário [8]<sup>123</sup>. Deve parecer ainda mais incompreensível que se quisesse estabelecer ainda assim o começo da criação artística só depois da invenção das técnicas que têm por propósito a proteção do corpo. Nós

<sup>123</sup> [8] An jener obcitirten Stelle Stil I. 213: „Die Kunst des Bekleidens der Nacktheit des Leibes (wenn man die Bemalung der eigenen Haut nicht dazu rechnet) ist vermutlich eine jüngere Erfindung als die Benutzung deckender Oberflächen zu Lagern und zu räumlichen Abschlüssen.“ — II. 466... „der Schmuck des eigenen Leibes aus kulturphilosophischen Gründen den Schönheitssinn zuerst zu aktiver Bethätigung auffordert.“

[8] Na passagem supracitada de *O Estilo* I. 213: “A arte de vestir a nudez do corpo (se não se acrescenta a isso a pintura da própria pele[\*]) é provavelmente uma invenção mais recente do que o uso de superfícies proteção para abrigos e para demonstrações espaciais.” — *O Estilo* II. 466: “o adorno do próprio corpo exorta por razões civilizatórias e filosóficas, em primeiro lugar, a ativação do sentido de beleza.”

[\*] N.T. Segundo nota de Kain (in RIEGL, 1992, p.31), o trecho trata-se de um parêntese do próprio Riegl.

Schutz des Leibes zum Zwecke haben, setzen wollte. Sehen wir doch heute noch manche polynesische Stämme jedwede Kleidung verschmähen, aber die Haut von der Stirne bis zu den Zehen tätowiren, d. i. mit linearen Verzierungen schmücken [9]. Leider fehlen uns die Mittel um zu entscheiden, ob die Troglodyten Aquitaniens ihre Haut gleichfalls tätowirt haben; auf den erwähnten Nachbildungen von menschlichen Figuren von ihrer Hand lässt es sich nicht nachweisen. Dass sie aber Schmuckgehänge trugen, ist durch Funde sichergestellt. Denn zu welch' anderem Zwecke als zu demjenigen, etwa auf eine Sehne oder einen Baststreifen aufgereiht um den Hals getragen zu werden, konnten die durchlöcherten Binder- und Bärenzähne, zum Theil gleichfalls mit gravirten Thier-

vemos, porém, ainda hoje algumas tribos polinésias desprezarem qualquer vestuário, mas tatuarem a pele da cabeça aos dedos do pé, isto é, adornarem-se com decorações lineares [9]<sup>124</sup>. Infelizmente nos faltam os meios para determinar se os trogloditas da Aquitânia também tatuaram sua pele do mesmo modo; não pode ser comprovado pelas mencionadas reproduções de figuras humanas feitas por suas mãos. Os achados asseguram, porém, que eles usavam pingentes. Para que outro propósito, por exemplo, que não serem usados ao redor do pescoço em um cordão ou uma tira de rafia, poderiam ter servido os dentes perfurados de boi e urso, em parte também cobertos com imagens gravadas

<sup>124</sup> [9] Einen Widerspruch mit Semper's eben erörterter Annahme begründet es, wenn er I. 92 sagt: „Die Ornamente auf der Haut dieser Völker sind gebildet aus gemalten oder tätowirten Fäden“ ... Diesen Widerspruch mildert er dadurch, dass er das Tätowiren möglicherweise nicht für die Eigenthümlichkeit eines primitiven, sondern bereits eines sekundären Kulturzustandcs erklärt, welche Annahme hinwiederum nur zulässig erscheint unter der bei Semper öfter wiederkehrenden Idee von einem ursprünglichen Vollkommenheitszustand des Menschengeschlechts. Wie verträgt sich aber diese letztere Idee wiederum mit der Descendenztheorie und der ihr parallel gehenden technisch-materiellen Entstehungstheorie der Künste?

[9] Uma contradição com a suposição de Semper discutida agora mesmo justifica-se quando ele diz em *O Estilo* (vol. I, p.92): “Os ornamentos sobre a pele desses povos são constituídos por fios pintados ou tatuados...” Ele atenua essa contradição assim: ele explica que a tatuagem não é possivelmente a peculiaridade de um estado civilizatório primitivo, mas sim de um secundário, suposição essa, por outro lado, que só parece admissível considerando a ideia mais recorrente de Semper de um estado original de perfeição da raça humana. Mas como esta última ideia concilia-se com a teoria da descendência e com a sua paralela, a teoria do surgimento técnico-material da arte?

S.23<sup>125</sup>

bildern bedeckt, gedient haben, deren man eine ganze Anzahl in den Höhlen gefunden hat? Hier begegnen wir bereits der Reihung als elementarem Kunstgesetz und nicht erst bei den regelmässigen Fadenkreuzungen der Textilkunst, die der Höhlenmensch noch nicht gebraucht hat, weil ihm das Bedürfniss darnach augenscheinlich noch mangelte. Und das Gleiche gilt von der Symmetrie. Es ist schon Lartet und Bertrand aufgefallen, dass auf einem Geräthe, das ersterer für einen Marklöffel hält, sich symmetrisch vertheilte Reliefornamente finden [10]. Aber wir begegnen an den Erzeugnissen des aquitanischen Höhlenmenschen auch solchen Verzierungen, die reiner Rhythmus und abstrakte Symmetrie sind, d. h. den linearen Verzierungen des geometrischen Stils.

Wir gewahren auf gravirten Rennthierknochen die Zickzacklinien (Fig. 3) [11], das

animais, dos quais um certo número encontrou-se nas cavernas? Aqui já nos deparamos com o enfileiramento como princípio artístico elementar e não somente com os regulares cruzamentos de fios da arte têxtil, que o homem das cavernas ainda não precisava, porque aparentemente ele não necessitava disso. E o mesmo é válido para a simetria. Latert e Bertrand já haviam notado que sobre um utensílio, que o primeiro considera uma colher de osso, há ornamentos em relevo simetricamente distribuído [10]<sup>126</sup>. Mas nós também nos deparamos nos produtos dos homens das cavernas de Aquitânia com tais adornos, que são puro ritmo e simetria abstrata, ou seja, com os adornos lineares de estilo geométrico.

Nós percebemos sobre ossos de rena gravados as linhas ziguezagueadas (Fig. 3) [11]<sup>127</sup>, o

<sup>125</sup> N.T. A página é ilustrada com a figura 3 do anexo D.

<sup>126</sup> [10] *La Gaule avant les Gaulois* 66: ... „porte des ornements en relief dispoees symmetriquement et d'un très bon goût“.

[10] *La Gaule avant les Gaulois* (p.66): “porte des ornements en relief dispoees symmetriquement et d'un très bon goût”. [“uros simetricamente arranjados e ornamentos em relevo de muito bom gosto.”]

<sup>127</sup> [11] Die bisherigen Publikationen haben den geometrischen Verzierungen dieser Höhlenfunde begreiflichermaassen weit weniger Beachtung geschenkt, als den verblüffenden plastischen Gebilden. Unsere Fig. 3 giebt das verhältnissmassig beste unter den im *Diction. arch. de la Gaule* publicirten Stücken wieder; unter den Funden selbst befinden sich aber weit besser und strenger gezeichnete Muster, als das vorliegende flüchtige Zickzack.

[11] As publicações existentes até agora levaram comprehensivelmente muito menos em conta os adornos geométricos desses achados das cavernas do que as surpreendentes formas plásticas. Nossa Fig.3 apresenta novamente o relativamente melhor das peças publicadas no publicadas *Diction. arch. de la Gaule* [\*]; mas entre os achados encontra-se padrões, no entanto, muito melhores e rigorosamente desenhados do que o ziguezague fugaz em questão.

[\*] *Dictionnaire archéologique de la Gaule*, obra já referenciada na nota 112.

S.24



sogen. Fischgrätenmuster, dieses letztere mit der rhythmisch bereicherten Variante, dass beiderseits Lagen von je drei Stricheln miteinander alternieren, netzartig gekreuzte Linien (das scheinbar textilste aller Muster), gereihte liegende Kreuze u. a. m. Da haben wir es offenbar nicht mit Abschreibungen aus der Natur zu thun: es sind rein ornamentale Gebilde, bestimmt eine gegebene Fläche zu verzieren. Die Bestimmung war dictirt von dem gleichen Schmuckbedürfniss oder *horror vacui*, wie die Thierbilder. Zu beachten bleibt aber hiebei, dass diese geometrischen „Muster“ den Thierbüdern an Zahl beträchtlich nachstehen. Wer diese Bevorzugung des Thierbildes nicht für zufällig aalten will, dem muss sich schon daraus eine Priorität der Entstehung desselben gegenüber den geometrischen „Mustern“ und die überwiegend plastische Tendenz des

primitiven menschlichen Kunstschaffenstriebes ergeben. Wie kam man nun auf die Erfindung dieser „Muster“? Die Halm- und Fadenkreuzungen der Textilkunst, die angeblich hätten ein Vorbild abgeben können, waren den Leuten augenscheinlich noch unbekannt. Es ist aber gar nicht einzusehen, warum man derselben zu dem Zwecke überhaupt bedurft hätte. Wie die Troglodyten zur Erfindung der Linie als des Elementes aller Flächenzeichnung und Flächenverzierung von der Plastik her gelangt sein mochten, haben wir

chamado padrão de espinha de peixe, este último com a variante ritmicamente enriquecida que, em ambos os lados, alterna entre si as posições a cada três traços, linhas cruzadas de forma reticulada (aparentemente o mais têxtil de todos os padrões), cruzes alinhadas horizontalmente e outros. Então, ao que parece, nós não temos que lidar com a transcrição da natureza: são formas puramente ornamentais, destinadas a adornar uma dada superfície. O destino era ditado pela mesma necessidade de adorno ou *horror vacui*<sup>128</sup>, como no caso das imagens de animais. Resta observar aqui, no entanto, que esses “padrões” geométricos estão consideravelmente aquém em números do que as imagens de animais. Quem não quiser considerar accidental essa preferência pela imagem do animal, deve se render à prioridade do surgimento dos mesmos sobre “padrões” geométricos e à tendência predominantemente plástica do

instinto de criação artística do homem primitivo. Como surgiu então a invenção desses “padrões”? Os cruzamentos de caules e fios da arte têxtil que poderiam supostamente indicar um modelo eram aparentemente ainda desconhecidos pelo povo. É, no entanto, de modo algum comprehensível, porque precisar-se-ia, para começar, dos mesmos para este propósito. Como os trogloditas podem ter alcançado a invenção da linha como o elemento de todo desenho de superfície e adorno de superfícies plásticas, nós já vimos

<sup>128</sup> N.T. Ele usa a expressão latina “*horror vacui*”, que é usada para descrever o desejo nas artes de preencher todas as superfícies vazias em produções artísticas planas.

ja oben gesehen. Es ist dies offenbar im natürlichen Verlaufe eines überwiegend künstlerischen Prozesses geschehen. Das Element der Linie also kannten die Höhlenmenschen bereits; es bedurfte nur der Zusammenstellung derselben nach den Regeln des Rhythmus und der Symmetrie die beide, wie wir gleichfalls gesehen haben, den Troglodyten nicht minder bekannt und vertraut waren. Wer Bärenzähne zum Schmucke neben einander reiht, wird dasselbe mit gravirten Linien zu Stande bringen. Der geometrische Stil bei den Troglodyten Aquitaniens erscheint hienach nicht als materielles Produkt einer handwerklichen Technik, sondern als reine Frucht eines elementaren künstlerischen Schmückungstriebes.

Die gesammte Kunstgeschichte stellt sich ja dar als ein fortgesetztes Ringen mit der Materie; nicht das Werkzeug, die Technik ist dabei das Prius, sondern der kunstschaflende Gedanke, der sein Gestaltungsgebiet erweitern, seine Bildungsfähigkeit steigern will. Warum soll dieses Verhältniss, das die gesammte Kunstgeschichte durchzieht, nicht auch für ihre Anfänge gelten?

Was wir also über das Kunstschaffen der ältesten, in ihren Kulturüberresten uns bekannt gewordenen, anscheinend noch auf halbkannibalischer Entwicklungsstufe gestandenen Völker wissen, das zwingt uns nicht bloss in keiner Weise, eine technisch-materielle Entstehung der Künste und insbesondere der Zierformen des geometrischen Stils anzunehmen, sondern es

anteriormente. Isto aconteceu aparentemente no decurso natural de um processo predominantemente artístico. Os homens das cavernas já conheciam então o elemento da linha; precisar-se-ia somente combiná-lo de acordo com as regras do ritmo e da simetria, as quais como nós igualmente já vimos não eram menos conhecidas e familiares aos trogloditas. Quem enfileirou dentes de urso um ao lado do outro para o adorno, realizará o mesmo com linhas gravadas. O estilo geométrico dos trogloditas da Aquitânia não aparece, portanto, como produto material de uma técnica artesanal, mas sim como puro fruto de um instinto artístico elementar para o adorno.

Toda a história da arte apresenta-se sim como uma luta contínua com a matéria; a primeira a estar presente não é a ferramenta, a técnica, mas a ideia criativa artística, que deseja expandir a sua área de configuração e aumentar sua capacidade de instrução. Por que essa relação que atravessa toda a história da arte não deve também ser válida para os seus primórdios?

O que nós sabemos então sobre a criação artística dos mais antigos povos, cujos vestígios civilizatórios se tornaram conhecidos por nós, aparentemente ainda em estágio da evolução semicanibal, não só de forma alguma nos obriga a aceitar um surgimento técnica-material das artes e particularmente das formas ornamentais de estilo geométrico, mas contradiz, na realidade, diretamente semelhante suposição.

widerstreitet sogar direkt einer solchen Annahme.

Angesichts dieses Resultates dürfen wir es wohl unterlassen, uns im Wege spekulativer Erwägung den Prozess veranschaulichen zu trachten, wie denn etwa doch das eine oder andere geometrische Motiv mittels einer Textiltechnik spontan hervorgebracht und zur Übertragung auf anderes Material mittels einer anderen Technik bereitgestellt worden sein konnte. Dass zur Erklärung der Entstehung aller geometrischen Ornamente die textilen Techniken allein nicht ausreichen, wurde schon mehrfach eingesehen, und man hat zu dem Behufe auch andere Techniken, insbesondere die einer verhältnismässig vorgeschrittenen Kultur-

S.25



stufe angehörigen Metalltechniken herangezogen. Auf einzelne Versuche dieser Art zurückzukommen wird sich in den folgenden Capiteln wiederholt Gelegenheit bieten. An dieser Stelle, wo auf die allerdings weitaus im Vordergrunde der ganzen Controverse stehenden textilen Techniken allein Bezug genommen wurde, obliegt es uns noch, uns mit dem einzigen Versuche zu beschäftigen, der bisher gemacht worden ist, um die Übertragung der geometrischen Ziermotive von den Textiltechniken auf ein anderes, und zwar auf das keramische Gebiet, in greifbarerer, über bloss allgemeine Aufstellungen hinaus gehender Weise zu erklären.

Kekulé hat in der Juli-Sitzung der Berliner Archäologischen

Em vista deste resultado, nós podemos certamente abster-nos de pretender ilustrar o processo por meio de uma consideração especulativa, como talvez um ou outro motivo geométrico que pôde ter sido gerado espontaneamente por meio de uma técnica têxtil e disponibilizada para transferência para outro material por meio de uma outra técnica. Já foi compreendido várias vezes que apenas as técnicas têxteis não são suficientes para explicar o surgimento de todos os ornamentos geométricos e que se empregou também outras técnicas para este fim, particularmente

técnicas de metal pertencentes a um estágio civilizatório relativamente avançado. Os capítulos a seguir repetidamente oferecerão uma oportunidade de voltar a tentativas específicas desse tipo. Nesta altura, em que foi feita referência somente às técnicas têxteis disponíveis que, aliás, de longe estavam no primeiro plano de toda a controvérsia, cabe a nós ainda ocupar-nos da única tentativa feita até o momento de explicar mais palpavelmente, de uma forma que ultrapassa as exposições meramente gerais, a transferência dos motivos ornamentais geométricos das técnicas têxteis a um outro meio, nomeadamente o domínio cerâmico.

Kekulé fez, na sessão de julho de 1890 da Sociedade Arqueológica

Gesellschaft vom J. 1890 eine vorläufige Mittheilung über den „Ursprung von Form und Ornament der ältesten griechischen und vorgriechischen Vasen“ gemacht, welcher eine ausführlichere Darlegung folgen sollte. Bis jetzt ist es bei dem im Archäologischen Anzeiger von 1890 S. 106 f. abgedruckten Sitzungsberichte geblieben, und da im engen Rähmen eines solchen leider nur für allgemeinere Bemerkungen Platz war, muss auch ich mich im Folgenden auf Gegenbemerkungen allgemeinerer Natur beschränken.

Kekule ging aus von der Beobachtung der Ethnologen, wonach die Korbflechterei der Töpferei weit vorausgegangen wäre. Da er nun fand, dass „innerhalb des sogen. mykenischen Stils, bei den sogen. Dipylon und den kyprischen Vasen u. dg[.], bei den altrhodischen, melischen Thongefässen u. s. w. korbartige Formen und korbgeflechtähnliche Ornamente, oft auch beide zugleich sich erkennen lassen“, so schloss er daraus, dass „die ersten bestimmenden Vorbilder für die Vasen leibhaftige Körbe, für ihre Ornamentik Korbgeflechtmotive“ waren. Fast noch mehr Gewicht als auf die Abstammung der geometrischen Ornamentmotive von den Korbgeflechtmotiven scheint Kekule auf die Formen der Vasen zu legen, die er unmittelbar von Körben entlehnt sein lässt. Das geflochtene Material, auf das er seine

de Berlim, uma comunicação preliminar sobre a “Origem das formas e do ornamento dos vasos gregos e pré-gregos”, que devia ser sucedida por uma exposição mais pormenorizada. Até o momento, as atas publicadas permaneceram no Boletim Arqueológico de 1890 (p.106)<sup>129</sup> e uma vez que infelizmente era só um espaço para observações gerais em um enquadramento restrito, eu também preciso me limitar, daqui em diante, a contra observações de natureza mais geral.

Kekulé partiu da observação dos etnólogos, segundo a qual a cestaria precederia em muito a olaria. Uma vez então que ele descobriu que “dentro do chamado estilo micênico, nos chamados Dipylon e nos vasos cipriotas e similares, nos vasos de barro antigos ródicos e mélicos e assim por diante, formas e ornamentos semelhantes a cestos podem ser reconhecidos com frequência ambos simultaneamente”, então ele concluiu disso que “os primeiros modelos determinantes para os vasos foram cestos reais, para seus ornamentos o foram os motivos de cestaria”. Kekulé parece pôr nas formas dos vasos ainda mais peso do que na procedência do motivo ornamental geométrico dos motivos de cestaria, que para ele é emprestado diretamente dos cestos. O material trançado sobre o qual ele sustenta suas observações a este respeito é naturalmente quase

<sup>129</sup> N.T. A *Berline Archäologische Gesellschaft* foi fundada em 1842 com objetivo de ser promotora e divulgadora científica na área da arqueologia, sendo inclusive importante agente na fundação do *Deutsches Archäologisches Institut* [Instituto Arqueológico Alemão]. O relato da sessão de Kekulé foi publicado no *Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts* [Boletim Arqueológico. Suplemento do anuário do Instituto Arqueológico] de 1980 (pp.106-109) encontra-se disponível integralmente em <[https://www.google.com.br/books/edition/Arch%C3%A4ologischer\\_Anzeiger/PBVSAQAAMAAJ?hl=pt-BR&gbpv=0](https://www.google.com.br/books/edition/Arch%C3%A4ologischer_Anzeiger/PBVSAQAAMAAJ?hl=pt-BR&gbpv=0)>.

diesbezüglichen Beobachtungen stützt, ist naturgemäß fast durchweg neuerer Entstehung, aber sehr umfassend und reichhaltig.

Was zunächst die zur Voraussetzung gegebene Beobachtung der Ethnologen betrifft, so mag dieselbe vielleicht richtig sein; ausgemacht ist sie sicher nicht. Ich für meinen Theil mache mich sofort anheischig, in Nachahmung der hohlen Hand oder einer ausgehöhlten Kürbishälfte aus angefeuchtetem Thon eine Trinkschale aus freier Hand schlecht und recht zu formen, wogegen ich in Verlegenheit käme, wenn man

S.26



mir zumuthete einen Korb zu flechten. Auch dürfen die Körbe, die da zum Beweise herangezogen werden, nicht so ohne weiteres als „Urkörbe“, als Erzeugnisse einer primitiven Korbflecherei angesehen werden. Es giebt eine Kunst-Korbflecherei ebenso wie eine Kunstkeramik; dieser Kunst-Korbflecherei mit ihren schrägen und complicirten, durchaus nicht rein durch die Technik bedingten Verflechtungen gehören wohl auch die von Kekule angeführten exotischen Korbflechtereien an, deren Schönheit und Stilgefühl er gewiss mit Recht rühmt. Aber nehmen wir in der That an, dass die Menschen früher Körbe geflochten als Thongefässe geformt hätten. Hatte man sich bei der Bereitung dieser letzteren in der That bloss an Körbe als Vorbild zu halten, oder lagen nicht andere Vorbilder zu dem Zwecke näher? Thongefässe dienten zum Unterschiede von den Körben namentlich zur Fassung und Aufbewahrung flüssiger Stoffe. Die

sempre de surgimento mais recente, porém muito amplo e rico.

O que diz respeito, em primeiro lugar, à observação feita como hipótese pelos etnólogos, talvez ela possa estar correta, mas certamente não está arrematada. De minha parte, eu ofereço-me para modelar mal e parcamente uma taça em barro umedecido imitando a mão em forma de concha ou a metade de abóbora escavada, enquanto passaria por constrangimento se

me fosse exigido trançar um cesto. Portanto, os cestos, aos quais se recorre para a comprovação, não devem ser vistos tão facilmente como “cestos primordiais”, como produtos de uma cestaria primitiva. Há uma cestaria artística bem como há uma cerâmica artística; esta cestaria artística, com seus entrelaçamentos oblíquos e complexos, que não são de forma alguma meramente condicionados à técnica, se filiam também à cestaria exótica referenciada por Kekulé, cuja beleza e senso de estilo ele seguramente elogia com razão. Suponhamos, no entanto, que de fato que o homem no passado tenha trançado os cestos antes de modelar vasos de barro. Ateve-se no preparo deste último, de fato, apenas aos cestos como modelo ou outros modelos não estavam mais próximos deste propósito? Vasos de barro serviram, diferente dos cestos, particularmente como recipiente e para o armazenamento de líquidos. Os modelos para tanto na natureza e

Vorbilder hiefür in der Natur und aller Wahrscheinlichkeit nach die Vorläufer in dieser Funktion waren die hohle Hand und Fruchtschalen, wodurch man von vornherein auf rundliche Formen hingewiesen war, ohne dass es hiefür der Analogien der Körbe bedurft hätte. Schon die Handsamkeit erforderte beim Thongefäss die Rundung, all dies natürlich vor der Erfindung der Drehscheibe, die vollends aus der Rundung ein „technisches“ Postulat gemacht hat. Bei Körben waren sogar viereckige Formen viel natürlicher als beim Thongefäss. Hier ist der Punkt, wo ich es bedauere, dass der mir vorliegende Sitzungsbericht Kekule's Gedanken nur so auszugsweise wiedergiebt. Wenn da gesagt wird: „im Material des Thones sind gerade so gut andere zweckentsprechende Gefässformen denkbar, als die, welche gewählt und ausgebildet worden sind, und die ästhetischen Ausdeutungen, welche man versucht hat, reichen zur Erklärung nicht aus“, so kann ich dem gegenüber auch nur im Allgemeinen bemerken, dass gerade die bezügliche Partie aus Semper's Stil, auf welche im Obigen offenbar angespielt ist, mir immer noch als eines der überzeugendsten Capitel seines Werkes gilt, namentlich um des Umstandes willen, dass von Semper hiebei keineswegs bloss „ästhetische Ausdeutungen“ versucht, sondern auch das statische Erfahrungsmoment in recht sinnfälliger und überzeugender Weise berücksichtigt worden ist. Zweifellos hat Kekule bei der Enunciation des obigen Satzes ganz bestimmte Beobachtungen im Auge gehabt, von denen es höchst erwünscht wäre, dass er sie in vollständigerem Maasse zur

com toda probabilidade, depois dos precursores nesta função, foram a mão em forma de concha e as cascas de frutas por meio das quais eram indicadas de antemão as formas arredondadas sem que para tanto se precisasse das analogias dos cestos. Já a manipulabilidade exigia o arredondamento do vaso de barro, tudo isso naturalmente antes da invenção do torno, que fez do arredondamento um postulado totalmente técnico. Nos cestos, as formas quadradas eram até mesmo mais naturais do que no vaso de barro. Aqui está o ponto em que lamento que a ata da reunião que tenho diante de mim só reproduz parcialmente as ideias de Kekulé. Quando é dito: “no barro, outras formas adequadas de vaso são tão concebíveis quanto aquelas que foram escolhidas e desenvolvidas e as interpretações estéticas que experimentou-se não são suficientes para explicá-las”; então eu posso apenas observar em geral que precisamente a respectiva parte de *Der Stil* de Semper, que no supracitado é evidentemente aludida, continua válida para mim como um dos capítulos mais convincentes de sua obra, sobretudo pelo fato de que não apenas “interpretações estéticas” foram experimentadas por Semper, mas também foi considerado o momento estático da experiência de uma forma muito evidente e convincente. Sem dúvida, Kekulé tinha em vista, na enunciação da frase supracitada, observações bastante específicas, as quais muito se desejaria que ele trouxesse ao conhecimento geral de modo mais completa. Pois as duas únicas provas que ele lá apresenta são facilmente refutáveis. Prossegue dizendo adiante: “Na

allgemeinen Kenntniss brächte. Denn die zwei einzigen Beweispunkte die er daselbst vorbringt, sind unschwer zu entkräften. Es heisst nämlich weiter: „Beim

S.27



Korbflechten ist es z. B. etwas Natürliches, dass man den runden, oben offenen, nach unten sich verengenden Haupttheil kleiner wiederholt und, ihn umstülpnd, als Fuss verwendet; dass man ihn ein zweites Mal wiederholt und mit einem aus Bastenden gewundenen Knopf versehen als Deckel oben aufsetzt — für den Töpfer liegt an sich kein Grund vor, gerade diese Formen zu wählen.“ Dem gegenüber ist erstens zu bemerken, dass mit einem Fussring versehene Vasen eine höhere Standfähigkeit besitzen als solche ohne Fussring, also das Vorhandensein dieses letzteren am Korb wie an der Vase durch einen unmittelbar gegebenen praktischen Zweck gefordert war. Zweitens, dass es zwar für uns schwer hält, uns heute in den Gedankengang des primitiven Töpfers hineinzufinden, dass es aber nicht minder schwer hält, sich auszudenken, wie er den Deckel anders, auf eine dem Töpfer natürlichere Weise hätte machen sollen. Ebenso wenig einleuchtend ist mir die darauffolgende Bemerkung, dass „auf die flachrundlichen Henkelformen welche z. B. bei den altböotischen Schalen auffällig sind, kein Töpfer je selbständig gekommen sein kann.“

Soweit von den Formen der ältesten Vasen in ihrem Verhältnisse zu den Körben. Was aber uns im

cestaria, por exemplo, é algo natural que a parte principal redonda e aberta no topo estreite-se até a parte inferior, repetindo-se menor, e, virando-o ao contrário, seja usada como base; que repetida uma segunda vez e provida de um botão retorcido feito de ráfia como uma tampa no topo — para o oleiro não há qualquer razão para escolher precisamente estas formas”. Perante isso, cabe primeiramente observar que vasos providos de uma anilha<sup>130</sup> têm uma estabilidade maior do que os que não a possuem, por conseguinte, a presença desta última, tanto no cesto como no vaso, foi exigida por um propósito prático imediatamente dado. Em segundo lugar, embora considere-se difícil para nós chegarmos a compreender hoje a linha de pensamento do oleiro primitivo, não é menos difícil, no entanto, imaginar como ele poderia ter feito a tampa de outra forma, de um modo mais natural para um oleiro. Do mesmo modo, pouco razoável é para mim a seguinte observação: “nas formas de alças plano-arredondadas, que, por exemplo, são notáveis nas taças da antiga Beócia, nenhum oleiro jamais poderia ter chegado independentemente”.

Tanto falamos das formas dos vasos mais antigos em sua relação com os cestos. O que, porém, ainda

<sup>130</sup> *Fussring*, literalmente um “anel de pé”, parece ser algum tipo de base circular sobre o qual o vaso se assentava.

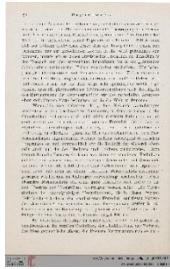
vorliegenden Falle noch mehr interessirt, das ist die Ableitung der gangbarsten Ornamentmotive der Vasen von Korbblechtmotiven. Leider sind Kekulé's diesbezügliche Ausführungen im Einzelnen noch kargere als hinsichtlich der Formen. „Bei vielen Henkeln weist das Ornament schon äusserlich ganz unzweideutig auf den Ursprung hin.“ Das ist noch die speciellste Bemerkung im ganzen Berichte; man hat dabei offenbar an die in gewundener Strickform plastisch modellirten oder in ähnlicher Weise bemalten Henkel zu denken, wie sie sich mehrfach, aber keineswegs an den allerfrühesten, wirklich prähistorischen Vasen, z. B. auf den Schnabelkannen und anthropoiden Gefässen, vorfinden. Dass gelegentliche Uebertragungen von einem Gebiete auf das andere möglich waren und stattgefunden haben mögen, wird auch kein Besonnener in Abrede stellen; aber dieselben sind eher das Produkt einer reiferen, raffinirteren, mit dem Reichthum der technisch zu bewältigenden Formen spielenden Kunst, als das imitative Nothprodukt einer aus den Anfängen sich emporringenden Kunstübung. Und hier muss ich dasselbe wiederholen, was ich schon früher (S. 15) nachdrücklich hervorgehoben habe: fast das gesammte Vasenniaterial, das uns heute zur Verfügung steht und das auch Kekulé zum Substrat seiner Untersuchungen gedient hat, ist ein verhältnissmässig spätes, mit der Urzeit sich gar nicht mehr berührendes. Wie

S.28

soll in einer Zeit wie der mykenischen, die Metalle zu inkrustiren gewusst hat, Raum sein für eine nachahmende Übertragung von Formen und Ornamenten von

mais nos interessa no presente caso é a derivação dos motivos ornamentais mais correntes nos vasos a partir de motivos de cestaria. Infelizmente, as exposições de Kekulé especificamente a este respeito são ainda mais escassas do que as que se referem às formas. “Em muitas alças, o ornamento indica externa e inequivocamente a origem.” Esta é ainda a observação mais especial em todo relatório; evidentemente tem-se que pensar, neste caso, nas alças plasticamente modeladas em forma de corda retorcida ou pintadas de forma similar, como as encontradas muitas vezes, por exemplo, sobre os jarros com bico e vasos antropoides, mas de modo algum nos primeiros vasos verdadeiramente pré-históricos. Que transferências ocasionais de um domínio para outro foram possíveis e podem ter ocorrido, nenhuma pessoa prudente também negará; mas elas são antes o produto de uma representação artística mais madura, mais refinada, com uma riqueza de formas tecnicamente superáveis do que o produto da necessidade imitativa de uma prática artística que emerge desde os primórdios. E aqui eu devo repetir o que mais cedo (p.15) salientei veementemente: quase todo material de vasos que está hoje à nossa disposição e que também Kekulé se serviu como substrato de suas pesquisas é relativamente tardio, nem sequer tocando os tempos pré-históricos. Como

pode em uma época como a micênica, em que se sabia incrustar os metais, haver espaço para uma transferência imitativa de formas e ornamentos pelos produtos de



den Produkten des primitivsten Kunsthändwerks? Und auf die mykenische Kunst folgt erst das Dipylon! Selbst wenn sich zur Evidenz nachweisen liesse, dass die bezüglichen Formen und Ornamente nur auf geflochtenen Körben in die Welt gekommen sein konnten, müsste ein so zähes atavistisches Festhalten an denselben in der Keramik von der supponirten Primitivzeit bis in die glänzenden Jahrhunderte mykenischer Kultur wunderbar erscheinen. Wir haben aber „Korbflechtmotive“ auf Beinschnitzereien eines Volkes gefunden, dem die Textilkunst augenscheinlich fremd und nicht Bedürfniss war, und ebenso haben wir auf dem Wege rein spekulativer Schlüsse gefunden, dass die planimetrischen Liniencombinationen nach den Regeln des Rhythmus und der Symmetrie nicht erst des materiellen Anstosses einer geflochtenen Matte bedurften, um in die Welt zu kommen.

Wenn ich also bekennen darf, dass Kekulé's Ausführungen wenigstens in dem beschränkten Ausmaasse, in dem sie bisher in die Öffentlichkeit gedrungen sind, mich nicht überzeugt haben, so bin ich doch weit davon entfernt, den aufklärenden Fortschritt der in den bezüglichen Untersuchungen Kekulé's liegt, nicht in aller gebührenden Bedeutung zu würdigen. „Man hat öfter das Vorhandensein eines Zierformenschatzes angenommen, welcher freilich vorwiegend technischen Ursprunges sei und hauptsächlich auf die Technik der Weberei, ebenfalls auch auf die des Flechtns und Stickens zurückweise. Dazu kommt dann die Bronzetechnik

artesanato mais primitivos? E a arte micênica é sucedida sobretudo pelo Dipylon! Mesmo que se pudesse comprovar a evidência de que os ornamentos e as formas relacionados somente poderiam ter vindo ao mundo a partir dos cestos trançados, uma adesão tão resistentemente atávica a estes poderia parecer maravilhosa na cerâmica desde o suposto tempo primitivo até os brilhantes séculos da civilização micênica. Nós encontramos, no entanto, “motivos de cestaria” em entalhes de ossos de um povo para o qual a arte têxtil era aparentemente estranha e não uma necessidade e, da mesma forma, nós encontramos por meio de conclusões puramente especulativas que as combinações lineares planimétricas, segundo as regras do ritmo e da simetria, não precisaram do impulso material de uma esteira trançada para vir ao mundo.

Se eu posso assim confessar que as exposições de Kekulé, ao menos até o ponto que elas penetraram até agora na opinião pública, não me convenceram, eu ainda estou longe de não apreciar em toda devida significação o progresso esclarecedor das pesquisas de Kekulé a esse respeito. “Supôs-se com frequência a existência de um tesouro de formas ornamentais que seja evidente e preponderantemente de origem técnica e, principalmente, que se refira à técnica da tecelagem, assim como ao trançado e do bordado. Além disso, a técnica do bronze vem em seguida e dessas técnicas diversas surge um número desconcertante de ornamentos específicos e sistemas de ornamentos

und aus diesen verschiedenen Techniken entsteht eine verwirrende Zahl einzelner Ornamente und Ornamentssysteme, welche als Erbtheil einzelner Volksstämme oder irgendwie sonst nach und nach zu einem abstrakten Formenschatz zusammengetragen werden und zu beliebiger Verwendung bereitstehen. Dieser abstrakte Formenschatz soll dann ganz äusserlich nach Belieben auf den Überzug der Thongefässen übertragen worden sein.“ Die Verurtheilung der zwanzigjährigen Technikenjagd, die in diesen Worten Kekulé's liegt, bedeutet den namhaftesten Fortschritt auf diesem Gebiete der klassischen Archäologie, der seit dem Tage gemacht worden ist, da Conze uns über die Bedeutung der „geometrischen“ Klasse unter den frühgriechischen Vasen zum erstenmale aufgeklärt hat.

Es bleibt noch die Frage zu beantworten, warum denn gerade an den Produkten der textilen Techniken, der Flechterei und der Weberei, das bloss geometrische Muster, die linearen Verzierungen sich so hart

S.29



näckig, bis auf den heutigen Tag, erhalten haben. Zweifellos weil diese Muster den textilen Techniken am besten entsprechen, oder besser gesagt, weil es diesen Techniken schwerer als anderen fällt, über die eckig gebrochenen linearen Muster hinauszugehen. Dass es namentlich in der Weberei schliesslich doch gelungen ist, leidlich abgerundete Configurationn zu Stande zu bringen, ist bekannt: das menschliche Kunstwollen erscheint eben von Anbeginn unablässig darauf gerichtet die technischen

que são compilados como herança de tribos distintas ou, de alguma outra forma, pouco a pouco, como um tesouro de formas abstratas e estão disponíveis para qualquer uso. Este tesouro de formas abstratas deve então ter sido transferido à vontade para o revestimento dos vasos de barro”. A condenação de vinte anos de técnicas de caça que se assenta nestas palavras de Kekulé, significa o progresso mais notável nesta área da arqueologia clássica feito desde o dia em que Conze nos esclareceu pela primeira vez o significado da classe “geométrica” entre os primeiros vasos pré-gregos.

Fica ainda a questão a ser respondida: porque mesmo precisamente nos produtos das técnicas têxteis, de trançado e de tecelagem, o padrão meramente geométrico, os adornos lineares tão persistentemente

conservaram-se até os dias de hoje. Sem dúvida porque esses padrões correspondem ao melhor das técnicas têxteis, ou melhor dizendo, porque nessas técnicas é mais difícil do que em outras ultrapassar os padrões lineares quebrados angularmente. É sabido que finalmente teve-se êxito sobretudo na tecelagem, conseguindo trazer configurações razoavelmente arredondadas: a vontade da arte do homem parece justamente incessantemente dirigida, desde sempre a romper as barreiras

Schranken zu brechen. Aber daneben blieb, namentlich für geringere Waare das mit leichterer Mühe zu erreichende geometrische Muster fortdauernd in Gebrauch. Man nehme nur die spätantiken Wirkereien aus Egypten. Es giebt keine Rundung die man daran nicht ausgeführt fände, aber in Säumen und einfacheren Bordüren, also an Theilen, die nicht in's Auge fallen, sondern nur zur Trennung oder neutralen Einfassung dienen sollten, begegnen uns fortwährend die Gamma- Tau- und anderweitige geometrische Muster, gewiss nicht infolge einer Reminiscenz an einstige textile Urmotive, sondern weil es eben die am leichtesten und einfachsten darstellbaren Motive waren.

Die „geometrischen“ Motive, soweit sie geradlinig nach den Regeln des Rhythmus und der Symmetrie zusammengesetzt sind, erscheinen in der That einer mit einfachen Mitteln arbeitenden Textilkunst als die angemessensten. Daraus folgt aber bei weitem noch nicht, dass die betreffenden Muster ursprünglich nur einer textilen Technik eigentümlich und von dieser sozusagen geboren waren. Niemand vermag heute zu sagen, ob die ältesten Linienornamente, wie wir sie etwa auf den Geräthen der aquitanischen Höhlenbewohner vor Augen haben, zuerst in Knochen geritzt, in Holz- oder Fruchtschalen geschnitten oder in die Haut tätowirt worden sind.

técnicas. Além disso, no entanto, continuou em permanente uso, particularmente para bens menores, o padrão geométrico atingido com o esforço mais leve. Basta tomar o urdume<sup>131</sup> da Antiguidade tardia do Egito. Não há arredondamento que nele não encontrar-se-ia, entretanto, em bainhas e bordas mais simples, ou seja, em partes que não saltam à vista, mas que deveriam servir somente como separações ou bordas neutras, cruzamos continuamente com os padrões gamma, tau<sup>132</sup> e de outros do tipo geométricos, certamente não devido uma reminiscência de motivos têxteis primitivos, mas porque eram os motivos mais simples e fáceis de representar.

Os motivos „geométricos“, na medida em que eles são colocados em linha reta segundo as regras do ritmo e da simetria, parecem de fato os mais adequados para a arte têxtil que trabalha com meios simples. Isso não implica nem de longe que os padrões em questão fossem originalmente específicos de apenas uma única técnica têxtil e, por assim dizer, dela nascidos. Ninguém pode dizer hoje se os ornamentos lineares mais antigos, como os que nós temos diante de nossos olhos, por exemplo, nos utensílios dos habitantes das cavernas de Aquitânia, foram primeiramente gravados em ossos, entalhados em cuias de madeira ou cascas de fruta ou em tatuado na pele.

<sup>131</sup> Em um tear artesanal, há fios fixos, esticados longitudinalmente (urdume ou fios de urdidura) e outra móvel, que constrói a trama, que atravessa os fios de urdidura.

<sup>132</sup> Apesar dos inúmeros esforços, as restrições de acesso a referências para além da minha biblioteca particular e do acervo disponível online, não foi possível encontrar uma fonte confiável que indicasse o que são os padrões gama e tau.

Entgegen der bisherigen Anschauung vermag ich gar nichts so Unnatürliches darin zu erblicken, dass auf die figuralen Schnitzereien und Gravirungen der Steinzeit die geometrischen Verzierungen der sogen. Bronzezeit gefolgt sein sollen [12]. Nachdem man einmal zur Kenntniss

S.30



Linie und zu planimetrischen Comibinationen derselben nach den Regeln von Rhythmus und Symmetrie gelangt war, lässt sich ganz gut einsehen, warum man gerade diese zunächst mit überwiegender Vorliebe zur Flächenverzierung verwendet hat. Diese Comibinationen waren eben weit leichter hervorzubringen als Schattenrisse von Thier und Mensch. Für letztere war übrigens immer

Ao contrário da opinião corrente, eu não sou capaz de ver nada de tão anormal no fato de que os entalhes e gravuras com figuras da Idade da Pedra devem ter sido sucedidos pelos adornos geométricos da chamada Idade do Bronze [12]<sup>133</sup>. Depois que uma vez se alcançou o conhecimento da

da linha e de suas combinações planimétricas de acordo com as regras de ritmo e simetria, pode-se compreender perfeitamente por que justamente usou-se estas primeira e predominantemente no adorno de superfície. Essas combinações eram simplesmente mais fáceis de produzir do que silhuetas de animais ou homens. Para os últimos, aliás, havia ainda lugar nas criações artísticas plásticas. Mas para os

<sup>133</sup> [12] Einen analogen Vorgang glaubt Hjalmar Stolpe in der Ornamentik gewisser polynesischer Inselvölker festgestellt zu haben: zuerst Nachbildung der menschlichen Figur in Holz mittels Kerbschnitts, zunehmende Stilisierung derselben, endlich Verwendung einzelner zu geometrischen Lineamenten gewordener Glieder dieser Figuren zur selbständigen Vervielfältigung und rythmischen Reihung. Der bezügliche Aufsatz erschien zuerst in der Schwedischen Zeitschrift „Ymer“ und in deutscher Uebersetzung in den Mittheil. der Wiener Anthropologischen Gesellsch. Jahrg. 1892 Heft 1 und 2. Der Vorgang Stolpe's, einzelne begrenzte ornamentale Gebiete zur Bearbeitung vorzunehmen und die grossen universalen Fragen vorläufig ruhen zu lassen, scheint Hinauf ethnographischem Gebiete, wo bisher nur wenig und ziemlich systemlos in Dingen, die die Kunst betreffen, gearbeitet wurde, der einzige richtige. Seine in dem citirten Aufsätze niedergelegten Forschungsergebnisse erscheinen mir daher auch sehr beachtenswerth.

[12] Um processo análogo acredita Hjalmar Stolpe [\*] ter constatado na ornamentação de certos povos das ilhas polinésias: primeiramente, a reprodução de figuras humanas em madeira por meio de entalhes profundos, crescendo a estilização delas, finalmente o uso de membros dessas figuras individuais transformados em lineamentos geométricos para a repetição autônoma e sequência rítmica. O artigo em questão apareceu pela primeira vez na revista sueca „Ymer“ e na tradução alemão nos *Mittheilungen der Wiener Anthropologischen Gesellsch* [*Informativos da Sociedade de Antropologia de Viena*] [\*\*] (ano 1982, cadernos 1 e 2). O processo de Stolpe, de trabalhar com áreas ornamentais isoladamente limitadas e deixar provisoriamente as grandes questões universais parece-me ser o único certo na área etnográfica, onde até agora apenas pouco e um tanto não sistemático nos assuntos relacionados à arte foi feito. Os resultados da sua investigação que expostos no artigo citado parecem-me, por conseguinte, também dignos de nota.

[\*] N.T. Hjalmar Stolpe (1841-1905), arqueólogo e etnógrafo sueco.

[\*\*] N.T. Apesar dos inúmeros esforços, não foi possível localizar os *Mittheilungen der Wiener Anthropologischen Gesellsch* aos quais Riegl se refere.

noch Platz im plastischen Kunstschaffen. Aber auf den zahlreichen, insbesondere keramischen Geräthen und Gelassen, deren eine steigende Civilisation bedurfte, mochte man sich gerne mit einfacheren, leichter darstellbaren Verzierungen begnügt haben, und dies waren die geometrischen, wie sie erst der ritzende Griffel und dann vollends leicht der malende Pinsel auf die Thonvasen brachte. Erst die nächste grosse Stufe der kunsthistorischen Entwicklung brachte den Menschen dazu, den geometrischen Stil zu verlassen oder doch auf die gewöhnlichste Dutzendwaare zu beschränken. Diese nächste Stufe ist bekanntlich u. a. besonders charakterisiert durch das Aufkommen pflanzlicher Ornamentmotive. Da ist es nun unter Hinblick auf das vorhin Gesagte überaus lehrreich zu sehen, dass man sofort, nachdem einmal die Pflanze unter die Zierformen aufgenommen war, sich beeilt hat, dieselbe (Lotus!) zu geometrisiren, offenbar um der Vortheile willen, die eine planimetrische Gestaltung bei der technischen Durchführung und künstlerischen Verwerthung mit sich brachte. Anscheinend noch früher als das Pflanzenbild hat das Thier- (und Menschen-) Bild sich eine gelegentliche Umsetzung in den geometrischen Stil gefallen lassen müssen. Dass diese Umsetzung keineswegs immer nur ein Produkt der Noth, ein Ausfluss der Ohnmacht, Besseres zu schaffen, gewesen ist, lehren zur Genüge die vorhin betrachteten Leistungen der Troglodyten, bei denen das Thier- wie das Menschenbild unter unverkennbarem Bestreben, der realen Erscheinung in der Silhouette möglichst nahezukommen, entworfen ist. Die geometrischen

numerosas utensílios e vasos, sobretudo cerâmicos, que uma civilização crescente precisava, poder-se-ia ter se contentado de bom grado com adornos mais simples e facilmente representáveis como os geométricos, que foram nos vasos de barro, primeiramente, gravados com o buril e, depois, completa e facilmente pintados com o pincel. Apenas o próximo grande estágio na evolução histórica da arte levou o homem a abandonar o estilo geométrico ou ainda a limitá-lo à dúzia de produtos mais comuns. Este próximo estágio, como se sabe, é especialmente caracterizado pelo advento dos motivos ornamentais florais. Tendo em vista então o que foi dito antes, é extremamente instrutivo ver que, logo depois da planta ter sido incluída entre as formas ornamentais, apressou-se em geometrizá-la (a lótus!), aparentemente por causa das vantagens que uma configuração planimétrica trazia consigo na execução técnica e a utilização artística. Aparentemente, ainda mais cedo do que a imagem vegetal, a imagem dos animais (e do homem) teve que tolerar uma transposição ocasional para o estilo geométrico. As obras dos trogloditas examinadas antes, nas quais tanto a imagem dos animais como a do homem é desenhada, sob esforço evidente, o mais próximo possível da aparência real na silhueta, ensinam sobejamente que essa transposição ocasional de forma alguma nem sempre foi um produto da necessidade, um resultado da impotência para criar algo melhor. As estilizações geométricas do homem e dos animais foram talvez originalmente transposições conscientes dessas figuras para um esquema linear, da mesma forma que

Stilisirungen von Mensch und Thier sind also wohl ursprünglich bewusste Umsetzungen dieser Figuren in das lineare Schema gewesen, ebenso wie die geometrischen Ornamente bewusste Combinationen der Linie nach den Gesetzen von Symmetrie und Rhythmus. Darum ist es auch verfehlt, wenn man — wie es häufig zu geschehen pflegt — geometrisirte figürliche Dar-

S.31



Stellungen gleich denjenigen auf den Dipylonvasen oder auf gewissen Kunsterzeugnissen der Naturvölker, ohne weiteres als rudimentäre Überbleibsel eines vermeintlichen geometrischen (textil-technischen) Urstils erklärt. Die geometrisirten animalischen Figuren sind vielmehr nicht minder wie die rein geometrischen Configurationn das Ergebniss eines keineswegs mehr primitiven, sondern bereits eines über die erste Stufe hinaus fortgeschrittenen künstlerischen Entwicklungsprocesses.

Ein doppelt vorgeschrittenes Stadium der Entwicklung muss vorausgesetzt werden für den Augenblick, da man anscheinend geometrische Configurationn bereits zu symbolischen Zwecken verwendete. Bei dem sinnlichen Charakter aller primitiven Naturreligionen darf mit Gewissheit angenommen werden, dass mit jenen Symbolen (z. B. Mit dem Hakenkreuz) ursprünglich die Vorstellung eines vorbildlichen realen Naturwesens verknüpft gewesen ist. Die Geometrisirung der in der Kunst nachgebildeten Naturformen muss daher schon zeitlich voraufgegangen sein. In

os ornamentos geométricos foram combinações conscientes da linha segundo os princípios de simetria e ritmo. Por esta razão, é também errado explicar — como frequentemente ocorre — representações figurativas geométricas

semelhantes àquelas dos vasos do Dipylon ou de certos produtos artísticos de povos primitivos, sem mais delongas, como resquícios rudimentares de um suposto estilo geométrico primitivo (técnico-têxtil). Não menos do que as configurações puramente geométricas, as figuras geometrizadas de animais são, na realidade, o resultado de um processo de evolução artística de forma alguma mais primitivo, mas que prosseguiu para além do primeiro estágio.

Um estágio duplamente avançado da evolução deve ser pressuposto por enquanto, uma vez que aparentemente já se usava configurações geométricas para propósitos simbólicos. Pelo caráter sensual de todas as religiões naturais primitivas, pode se aceitar com certeza que aqueles símbolos (por exemplo, a suástica) foram associados originalmente à visão de um ser natural real e exemplar. A geometrização das formas naturais reproduzidas na arte deve, portanto, tê-los precedido no tempo. Sob esta luz, o simbolismo pode ter sido originalmente nada mais do que fetichismo: no entanto, enquanto os

diesem Lichte betrachtet, mag der Symbolismus ursprünglich nichts anderes gewesen sein als der Fetischismus: während aber die Objekte dieses letzteren entweder selbst reale Naturformen sind, oder, wenn im todten Material gebildet, den Bezug auf reale Naturformen noch deutlich erkennen lassen, erscheint an den Symbolen die letztere Bezugnahme sehr häufig durch die geometrische Stilisirung bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Es ist deshalb eine der schwierigsten Aufgaben, die Grenzen zwischen Ornament und Symbol auseinander zu halten; nach dieser — bisher wenig und fast ausschliesslich vom Dilettantismus verfolgten — Richtung steht dem menschlichen Scharfsinn noch ein überreiches Feld zur Bebauung offen, von dem es heute sehr zweifelhaft scheint, ob es jemals gelingen wird, dasselbe in halbwegs befriedigender Weise zu bestellen [13].

Nach dieser Digression in die dunkle Zwischenzeit, die zwischen der Erschaffung der geometrischen Verzierungsformen (Kunststufe der Troglodyten) und zwischen der raffinirten Verwendung dieser Formen in den vorgriechischen Stilen liegt, kehren wir wieder zu unserem Hauptgegenstande zurück.

objetos deste último são formas naturais reais, ou, se constituído em material morto, revelam claramente ainda a referência a formas da natureza real, aparece nos símbolos a última referência frequentemente borrada através da estilização geométrica até ficar irreconhecível. É, portanto, uma das tarefas mais difíceis manter separadas as fronteiras entre ornamento e símbolo; nessa direção — até agora pouco e quase exclusivamente seguida pelo dilettantismo — permanece ainda em aberto à perspicácia humana um campo abundante para o cultivo, no qual parece muito duvidoso hoje se conseguir-se á alguma vez cultivar o mesmo de uma forma razoavelmente satisfatória [13]<sup>134</sup>.

Após esta digressão sobre o ínterim sombrio que se situa entre a criação das formas decorativas geométricas (estágio artístico dos trogloditas) e o uso refinado dessas formas nos estilos pré-gregos, nós voltamos novamente ao nosso objeto principal. Portanto, quanto aos dois dogmas do estilo geométrico, que até

<sup>134</sup> [13] Beachtenswerte Anläufe hiezu erscheinen u. a. gemacht in der Schrift von A. R. Hein über „*Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirkelornamente in Amerika*“ (Wien 1891).

[13] Tentativas notáveis feitas nesse sentido com este propósito aparecem, entre outras obras, nos escritos de A. R. Hein sobre *Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirkelornamente in Amerika* [*Meandros, cruzes, suásticas e espirais primitivas na América*] [\*] (Viena 1891).

[\*] N.T. A obra *Mäander, Kreuze, Hakenkreuze und urmotivische Wirkelornamente in Amerika* de Alois Raimund Hein (1852-1937), artista, professor e interessado pelos estudos de etnologia, encontra-se integralmente disponível em <<https://archive.org/details/mhaanderkreuze00heinrich>>, acesso em 06 de jun. 2021.

Was also die beiden bisher in allgemeiner Geltung gestandenen Lehrsätze vom geometrischen Stil betrifft, so können wir den zweiten, der die Motive dieses Stils wenigstens zum überwiegenden Theile aus den textilen Techniken des Flechtens und

S.32



Webens auf rein zwecklich-materiellem Wege entstanden sein lässt, nun nicht mehr gelten lassen. Ist aber damit in der That so viel verloren? Für dasjenige, was im Menschen gemäss jenem Lehrsatz den Gefallen an den rhythmischen Fadenkreuzungen erweckt haben soll, so dass er dieselben demnächst in anderem Stoffe, ohne durch die Anforderungen des Zweckes dazu genötigt zu sein, wiederholt hat, dafür giebt uns jene nunmehr hoffentlich überwundene Theorie doch keine Erklärung. Die ganze Theorie erscheint hienach bloss als Glied der materialistischen Weltanschauung, bestimmt die Ableitung einer der geistigen Lebensäußerungen des Menschen aus stofflich-materiellen Prämissen, um einen Schritt weiter hinauf zu rücken. Wir wollen diesen Schritt gar nicht thun, um schliesslich eingestehen zu müssen, dass wildes Pudels Kern doch nicht zu erkennen vermögen. Wir sagen lieber gleich, dass jenes Etwas im Menschen, das uns am Formschönen Gefallen finden lässt, und das die Anhänger der technisch-materiellen Descendenztheorie der Künste ebensowenig wie wir zu definiren im Stande sind, — dass jenes Etwas die geometrischen Liniencombinationen

agora permanecem em geral válidos, nós já não podemos mais aceitar o segundo, o qual supõe que os motivos desse estilo tenham surgido, ao menos na maior parte, das técnicas têxteis do trançado e

tecelagem por uma via puramente funcional-material. Mas há, de fato, tanta coisa a se perder com isto? Para aquilo que, de acordo com esse dogma, deve ter despertado no homem o gosto pelos cruzamentos rítmicos de fios, de modo que ele logo repetiu os mesmos em outros materiais, sem ser obrigado a isso pelas exigências do propósito, essa teoria, a qual espero que desde já superada, não nos dá, contudo, nenhuma explicação. Toda a teoria aparece depois disto meramente como uma parte da visão de mundo materialista, que determina a derivação de uma expressão da vida espiritual do homem a partir de premissas materiais, para dar um passo mais adiante. Nós não queremos de modo algum dar esse passo para finalmente ter de admitir o que os ignorantes são, contudo, incapazes de reconhecer<sup>135</sup>. Nós preferimos já dizer que esse atributo do homem que nos permite encontrar o gosto na bela forma e que os seguidores da teoria da descendência técnica-material das artes são, como nós, tão pouco capazes de definir, — que aquele atributo que criou livre e autonomamente as combinações lineares geométricas, sem antes inserir um elemento intermediário material que que não pode, por fim,

<sup>135</sup> N.T. A expressão “*Pudels Kern*” faz referência a uma das cenas do *Faust* [Fausto] de Goethe em que o personagem título é seguido por um cachorro preto que, posteriormente, toma forma humana e, por fim, revela ser, na realidade, Mefistófeles.

frei und selbständig erschaffen hat, ohne erst ein materielles Zwischenglied einzuschieben, das die Sache im letzten Grunde nicht heller machen kann und höchstens nur zu einem armseligen Scheinerfolg der materialistischen Weltanschauung führen würde.

Noch drängt es mich, um jedwedes Missverständniss zu vermeiden, ausdrücklich zu wiederholen, was ich schon mehrfach angedeutet habe: dass ich Gottfried Semper keineswegs dafür verantwortlich machen möchte, dass man seine Worte in der erörterten Richtung interpretirt und weiter entwickelt hat. Semper handelte es sich keineswegs darum, eine möglichst materielle Erklärung für die frühesten Kunstäußerungen des Menschen zu finden; es war seine Lieblingstheorie vom Bekleidungswesen als Ursprung aller Baukunst, die ihn dazu geführt hat, der Textilkunst unter allen übrigen Künsten eine Rolle zuzuweisen, wie sie ihr besonnenermaassen nicht mehr wird eingeräumt werden dürfen. Auf dem angedeuteten Wege gelangte Semper dazu, gewisse textile Begriffe und ästhetische Unterscheidungen wie Band und Decke, die erst einer vorgeschritteneren, raffinirteren Zeit des Kunstschaffens angehören können, auf primitive Kunstzustände anzuwenden. Von der Überschätzung der Textilkunst in Sempers *Stil* werden wir daher gründlich zurückkommen müssen; nichtsdestoweniger bleibt jede Seite, auf der er sich über dieses Thema äussert, auch fürderhin noch lesenswerth, wo nicht klassisch.

tornar as coisas mais claras e, no máximo, só conduziria a um desprezível aparente sucesso da visão de mundo materialista.

Ainda me impele a evitar quaisquer mal-entendidos repetir expressamente o que eu já indiquei várias vezes: eu não gostaria de forma alguma de responsabilizar Gottfried Semper por ter-se interpretado e, em seguida, desenvolvido suas ideias na direção discutida. Semper não atuou de forma alguma a fim de encontrar uma explicação o mais materialista possível para as expressões artísticas primitivas do homem; foi a sua teoria favorita da natureza do vestuário como origem de toda arquitetura, a qual o conduziu a atribuir à arte têxtil um papel entre todas as outras artes que, mais prudentemente, não pode ser concedido. Pelo caminho indicado, Semper chegou a aplicar certos conceitos têxteis e distinções estéticas como a faixa e o cobertor, que só podem pertencer primeiro a uma época mais avançado e refinado das criações artísticas, a estados primitivos da arte. À superestimação da arte têxtil em *Der Stil* de Semper, nós precisaremos por esta razão então voltar cuidadosamente; no entanto, cada página em que ele se pronuncia sobre este tema permanece ainda hoje digna de leitura, mesmo que não seja um clássico.

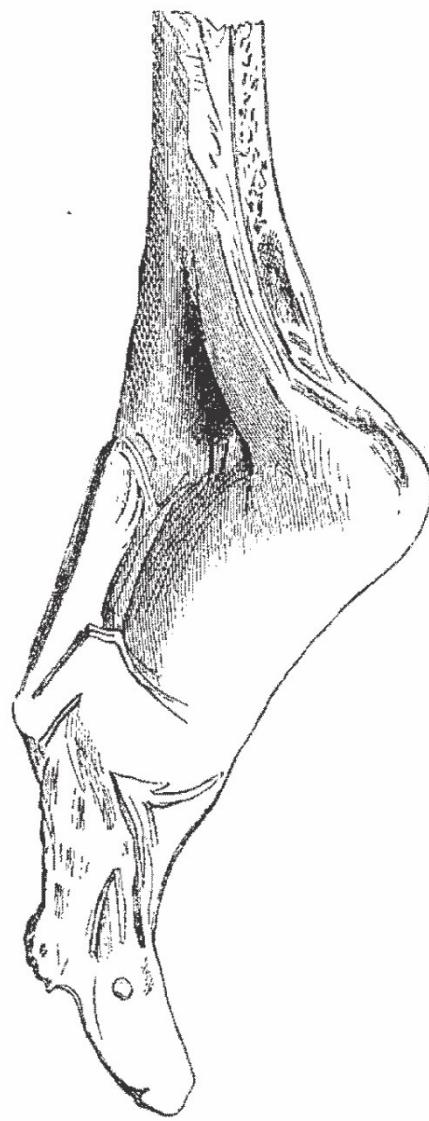
**Anexo D. Ilustrações**

Fig. 1

Dolchgriff in Rennthierknochen  
geschnitzt.  
Laugerie-Basse.

Fig. 1.

Cabo de punhal esculpido em osso de rena.  
Laugerie-Basse.

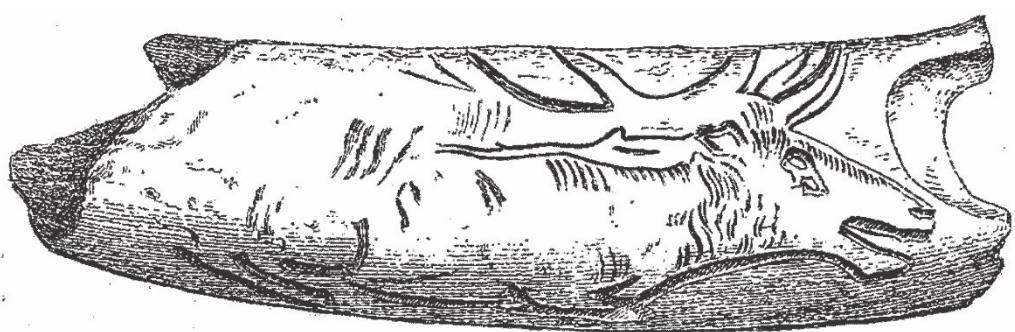


Fig. 2

Gravirter  
Madeleine.

Rennthierknochen.

La

Fig. 2.

Osso de rena gravado. La Madeleine.



Fig. 3.

Marklöffel aus Rennthierknochen, mit gravirten Verzierungen.

Laugerie Basse.

Fig. 3.

Colher de medula óssea de rena com adornos gravados.

Laugerie-Basse.