

O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?¹

Rodrigo Vivas²

Resumo: A História da Arte no Brasil tem, nas últimas décadas, sido tratada como formação complementar para os cursos de história, comunicação, arquitetura e arte. Nos últimos anos, com a criação de cursos de graduação e pós-graduação em História da Arte, tornou-se urgente discutir os parâmetros que norteiam a disciplina, assim como propor revisões do seu quadro teórico-metodológico. O presente artigo versará sobre a construção do campo de estudos. Discute, ainda, as propostas de Erwin Panofsky e Didi-Huberman.

Palavras-chave: História da Arte; Erwin Panofsky, Didi-Huberman

Abstract: The History of Art in Brazil has been treated, in the last decades, as a complementary formation for the courses of History, Communication, Architecture and Arts. In the last years, with the creation of undergraduate and graduate courses in Art History, it has become urgent to discuss the parameters that govern this area of studies as well as to propose revisions to its theoretical methodological framework. This paper deals with the construction of this field of studies. It will also discuss the proposals by Erwin Panofsky and Didi-Huberman

Keywords: History of Art, Erwin Panofsky, Didi-Huberman.

¹ Versão ampliada do artigo publicado com o título “A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas”. In: III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, 2010, Goiânia. III SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL, 2010. v. 1. p. 1-1708.

² Doutor em História da Arte Unicamp. Professor de História da Arte – Departamento de Artes Plásticas – Universidade Federal de Minas Gerais.

Introdução

Em setembro de 1982, Enrico Castelnuovo publicou o texto *De que estamos falando quando falamos de História da Arte?*³ como resultado de uma aula em Cortona e que foi editado no Brasil no livro *Retrato e Sociedade na Arte Italiana* (2006). Naquele texto explica que, certa vez, havia sido obrigado a fazer em poucos minutos um “balanço e uma ilustração da história da arte”. (CASTELNUOVO, 2006, p. 125). Na ocasião, afirma ter ficado “embaraçado: precisava escolher um dos vários caminhos possíveis, esboçar uma introdução parcial, consciente de sua parcialidade. (CASTELNUOVO, 2006, p. 125).

O primeiro contato com o texto de Castelnuovo foi digno de estranhamento. Afinal como uma área que coleciona uma tradição tão estabelecida como a italiana pôde tornar uma pergunta como essa embaraçosa? Provavelmente pela existência de uma tradição da História da Arte tão sedimentada que seria difícil selecionar o que deveria ser dito. A leitura cuidadosa do texto de Castelnuovo, contudo permite entender que a pergunta tinha uma função provocativa, pois o pesquisador italiano passa imediatamente a questionar os parâmetros fundacionais da tradição de História da Arte italiana.

Da mesma forma, a pergunta provocativa de Castelnuovo não poderia ser feita no Brasil sem provocar o mesmo embaraço e, justamente por isto, deverá ser realizada com urgência.

A ideia da constituição de uma disciplina depende de uma definição do campo, uma categoria de objetos que serão analisados, um quadro teórico-metodológico e uma escrita específica. No interior de cada campo disciplinar é possível encontrar, apesar de pesquisas diferentes, um consenso sobre as práticas investigativas. A introdução de novas proposições para a disciplina depende de um debate entre os pares para continuidade da validação do campo. Esses preceitos são estabelecidos em qualquer campo intelectual com o objetivo final de que a disciplina não se dilua ou perca a especificidade. Para que seja perpetuado o campo disciplinar é preciso que sejam

³ Título original: “Di cosa parliamo quando parliamo di storia dell’arte?”. CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de historia social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

realizados congressos, criação de revistas especializadas, cursos de graduação e pós-graduação que constantemente serão avaliados por membros que alcançaram legitimidade entre os pesquisadores do campo.

Em 2001, por ocasião do congresso *Artes Visuais pesquisa hoje*, Maria Amélia Bulhões realizou um balanço das pesquisas em arte e propôs dividi-las em: *pesquisa em arte* e *pesquisa sobre arte*. A *pesquisa em arte* trataria dos “processos e suas linguagens” enquanto a *pesquisa sobre arte* abordaria “os objetos artísticos em suas inúmeras relações” (BULHÕES, 2001, p. 21).

Essa consideração nos parece importante ao atribuir que os estudos tradicionalmente da História da Arte ou Artes Visuais estariam relacionados à pesquisa *sobre* artes visuais. O problema é ainda definir o que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?

Maria Lúcia Bastos Kern, em 2001, foi responsável por uma importante reflexão sobre o campo de História da Arte em *Os impasses da História da Arte: a interdisciplinaridade e/ou especificidades do objeto de estudo?*

Kern constata que na última década teria sido “recorrente a constatação da crise da História da Arte como oriunda da perda de especificidades de seu objeto de estudo e da ausência de paradigmas” (KERN, 2001, p. 53). Para Kern a perda da especificidade ocorreu após o “rompimento de fronteiras das práticas artísticas e sua mescla com atividades de outros domínios” impossibilitando um modelo “de análise para toda a disciplina” (KERN, 2001, p. 53).

O primeiro impasse desta afirmação realizada por Kern sobre a crise da disciplina baseia-se em uma pergunta: de qual tradição da História da Arte Kern está falando? A pesquisadora talvez não esteja se referindo a crise de um campo disciplinar no Brasil, pois o mesmo não se constituiu como autônomo. Kern, para justificar a existência da crise, recorre a um texto de Henri Zern que afirma que a História da Arte teria sido marcada por duas correntes: pelo empirismo e por uma visão “idealista ou ainda formalista que centraliza o seu foco de análise no artista como ente quase divino e/ou

nas formas por ele criadas.” (KERN, 2001, p. 54). Essa limitação constatada pelos estudos da História da Arte seria compensada por uma intensa interdisciplinaridade, bem como pelas “transformações que se processam na História, sobretudo com a chamada *Nouvelle Histoire*”. (KERN, 2001, p. 54).

Para Kern, a resposta à crise da História da Arte foi encontrada na corrente de renovação dos Estudos Históricos denominada *Nouvelle Histoire*. Os três volumes do *Faire de l’histoire*, publicado em 1974, tinha o objetivo de oferecer a renovação da História como disciplina na França. Kern parece buscar a renovação da História da Arte no manifesto dos “novos estudos históricos” devido à vinculação entre essas duas disciplinas no Brasil.

É necessário mencionar que o ensino universitário brasileiro passou a considerar a *Nouvelle Histoire* como uma importante alternativa para a “renovação dos estudos históricos”. Para os estudantes de História na década de 1990, as análises que propusessem um viés marxista deveriam ser repensadas, pois poderiam representar a desatualização conceitual. O “correto” era ser “francês”. O pressuposto era que a História como disciplina vivia em uma enorme crise e a única forma de sobrevivência era se atrelar às renovações propostas em *Novos Problemas, Novos Objetos* e *Novas Abordagens*⁴ do *Faire de l’histoire*.

Como em qualquer manifesto foi necessário traçar um diagnóstico para a crise geral da História como disciplina para que as mudanças fossem aceitas e ocorressem rapidamente. Mas essa crise não era francesa e escrita por franceses? Isto não importava muito para a universidade brasileira naquele momento. Os estudos que propusessem a “renovação do campo” eram vistos como inseridos nas novas tendências e deveriam ser valorizados. O que ocorreria era que muitos historiadores de tendências diferentes eram tratados como pertencentes à mesma “renovação” como podemos mencionar o historiador Carlo Ginzburg. O historiador italiano passou a ser localizado, sem contradição, com propostas da *Nouvelle Histoire*.

⁴ LE GOFF, J.; Nora, Pierre. *História: Novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. LE GOFF, J.; Nora, Pierre. *História: Novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. LE GOFF, J.; Nora, Pierre. (org.), *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

Mas como foi desenhada a crise da História da Arte pelos franceses? No volume *História: Novas Abordagens* encontramos o texto *A arte* de Henri Zerner, que possui menos de dez páginas. Em outras palavras: a arte, a História da Arte assim como suas teorias e métodos receberam dos três volumes publicados um diagnóstico de crise e renovação em dez páginas? Talvez o maior problema tenha sido os pesquisadores brasileiros aceitarem essa crise e estarem aptos para a renovação: do objeto, da disciplina, da metodologia, dos textos fundadores reunidas nas dez páginas publicadas por Henri Zerner.

Vinte e três anos depois Henri Zerner publica *Écrire l'histoire de l'art: figures d'une discipline*⁵ e explica por que passou a se interessar, como estudante de História da Arte, pelas questões teóricas metodológicas do campo de estudo.

Mas por quais razões um estudioso tão interessado nas perspectivas do campo da História da Arte dedicou um texto de apenas dez páginas para discutir a crise? Zerner explica:

Um autor chamado, Jacques Le Goff e Pierre Nora convidou-me, um pouco desesperado, para apresentar as novas abordagens da história da arte para o Fazer da História que a publicação data de 1974. Tarefa ingrata. (...) Eu descrevi de maneira um pouco caricatural – é legítimo – a história da arte tradicionalmente buscando conciliar uma concepção idealista de arte e um método positivista de pesquisa. (ZERNER, 1997, p. 8. Tradução livre do autor).⁶

A leitura da apresentação de *Écrire l'histoire de l'art* possibilita entender as instâncias de produção do texto “renovador” em 1974. O problema é que o desconhecimento dessas instâncias possibilitou a transformação de um texto inicial em um porta-voz de uma crise que necessitava urgentemente de uma “renovação”. Zerner em 1974 traçou um quadro parcial para a renovação de um campo que o próprio autor não estava muito seguro em denominar. O problemático é que tal texto se transforma no Brasil em um manifesto que

⁵ ZERNER, Henri. *Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*. Paris: Gallimard, 1997.

⁶ “Un auteur s’entant dédit, Jacques LeGoff et Pierre Nora m’avaient invite, un peu en catastrophe, à faire le point sur les nouvelles approches de l’histoire de l’art pour Faire de l’histoire dont la publication remonte à 1974. Tâche ingrate. (...) J’y décrivais de façon un peu caricaturale – c’est de bonne guerre – l’histoire de l’art traditionnelle cherchant tant bien que mal à concilier une conception idéaliste de l’art et une méthode positiviste de recherche”. (ZERNER, 1997, p. 8).

incitava as mudanças de um “campo conservador”, a História da Arte. Mas com qual legitimidade podemos aceitar o cenário de crise atestada por um campo que não reconhece a autonomia da história da arte como a história?

No campo da História, o interesse pela visualidade parece ter se constituído, a partir da década de 1960, momento em que os historiadores passaram a ampliar o conceito de fonte histórica. Se antes era possível, em decorrência do conceito positivista de verdade, considerar apenas como fontes os documentos oficiais, posteriormente, historiadores profissionais perceberam a necessidade de conceber fontes, métodos e abordagens de maneira mais abrangente e complexa.

O grande problema é que a História enquanto disciplina parece rejeitar a autonomia do campo da História da Arte. Basta notar que os historiadores da arte possuem congressos específicos⁷ e são raras as exceções de trabalhos apresentados em encontros como os da Associação Nacional de História (ANPUH) por historiadores da arte profissionais. Neste sentido, quando apresentados, os trabalhos só assumem legitimidade se forem considerados como fontes históricas ilustrativas ou informativas.

Ulpiano Meneses, em 2003, corrobora tal interpretação ao mencionar que nos três volumes do *Faire de l'histoire* não se encontra mais de um capítulo sobre “arte”. Melhor seria, nas palavras de Meneses, o “silêncio total”. (MENESES, 2003, p.20). No Brasil encontramos o livro *História e Imagem* do historiador Eduardo França Paiva que “apesar da largueza de intenções, ao procurar inserir as imagens na História Cultural, a preocupação exclusiva do autor com temas exclui o específico: a visualidade; suas leituras, por isso, quase sempre, pouco fazem mais que corroborar o que outras referências já permitiam concluir (MENESES, 2003, p.20).

Dessa forma, grande parte das preocupações sobre uma teorização previamente constituída advém do fato de que o “documento visual” é tratado como uma fonte escrita, parecendo não exigir nenhuma especialização necessária para o desenvolvimento da análise.

O grande problema dos historiadores que tratam uma obra artística no seu aspecto apenas informativo ou informacional é o de negar um conjunto de elementos formais que caracterizam a especificidade da imagem artística. Como é possível perceber não parece existir um campo disciplinar constituído pela História da Arte no Brasil e por isto é natural esse sintoma constante de crise.

Podemos notar que nunca nos referimos a pesquisadores brasileiros que produziram uma renovação na disciplina e que constataram a crise. Existe uma importação contínua do termo crise, mas de países que possuem uma tradição disciplinar consolidada. Neste sentido, para falar em crise da História da Arte seria necessário partir da pergunta inicial: Do que estamos falando quando falamos de História da Arte no Brasil?

A História da Arte

É possível encontrar a disciplina História da Arte sendo oferecida em cursos como: publicidade, jornalismo, turismo, história, artes visuais e conservação e restauração. Nos cursos como publicidade, jornalismo e turismo muitas vezes a disciplina tem a função de fornecer um conjunto de referências para ampliação da cultura visual do estudante.

Os historiadores tradicionais além de rejeitarem a análise do caráter estético das obras artísticas não concordam com a constituição de cursos superiores em História da Arte, como demonstra o documento abaixo:

Por outro lado, concordamos que não se pode permitir a proliferação de cursos em nível de Graduação que representam apenas um recorte, uma especialização em nossa área, o que é pertinente para cursos em nível de Pós-Graduação. Por isso concordamos que cursos com denominações como História da Arte e História, Teoria e Crítica da Arte devam convergir para a denominação História – Bacharelado e História – Licenciatura dependendo se o perfil do egresso que se quer formar se destina ao ensino ou a atuação profissional específica em instituições que lidam com objetos artísticos. Neste caso é indispensável que o curso venha perder o caráter de especialização que ele tem, verificando se seu projeto político-pedagógico contempla os componentes curriculares formadores do profissional de História. (Carta endereçada à Secretaria de Educação Superior do Ministério da Educação pela Associação Nacional de História. Disponível em: http://www.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=314. Acessado em 28 de

7 Cf: ANPAP: A Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Fundada em 1987. CBHA: Comitê Brasileiro de História da Arte.

março de 2010.)

No mesmo documento, a ANPUH não concorda com a criação de cursos de graduação de *Conservação e restauração*. A Associação considera que

consideramos que no caso dos cursos com denominações Conservação e restauração de bens culturais móveis e Tecnologia e conservação de restauro não são cursos que nos pareçam devam ser oferecidos em nível de ensino superior, eles nos parecem cursos mais adequados para serem oferecidos como cursos de formação tecnológica de nível médio, como as próprias denominações permitem suportar. No caso do Ministério e desta Secretaria avaliar que eles devem mudar de denominação e convergirem para a nossa área, é fundamental que seja observado se os temas de formação, se os componentes curriculares, se o perfil do egresso correspondem àqueles exigidos para a formação de um profissional de História. Ou seja, consideramos que nestes casos não seria apenas uma questão de convergência de denominação, mas de alteração do perfil dos cursos, se estes querem ser mantidos como cursos de formação superior. (Carta endereçada à Secretaria de Educação Superior do Ministério da Educação pela Associação Nacional de História. Disponível em: http://www.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=314. Acessado em 28 de março de 2010.)

Com relação à formação do historiador da arte, Jorge Coli escreve: *Pela implantação de graduações em História da Arte nas universidades brasileiras* (2006). Coli não concorda com a proposta da ANPUH e reivindica a “necessidade premente da implantação e desenvolvimento das graduações em História da Arte no Brasil”. (COLI, 2006, p. 132).

A história da arte, para Jorge Coli, sempre foi concebida como uma disciplina “complementar para os estudos de arquitetura ou de arte”. Com a criação da primeira universidade brasileira nos anos de 1930 ninguém “cogitou, no entanto, em criar um Departamento autônomo de História da Arte”. (COLI, 2006, p. 132).

A inexistência de um espaço institucional definido obrigou os historiadores da arte a encontrarem inserção “ali onde podiam, já que não havia um quadro legítimo para seus estudos: em história, em arquitetura, em estética, em sociologia.” (COLI, 2006, p. 132). A ausência de um campo específico resulta, segundo Coli, de equívocos nas classificações acadêmicas: “ora se submete a História da Arte à teoria, à estética, à crítica (quantas agências de fomento à pesquisa não a espremem sob o título ambíguo de ‘Fundamentos e críticas das artes’...), ora às práticas artísticas. (COLI, 2006, p. 132).

Mas qual o “lugar” da História da Arte no Brasil? “Até hoje, quantos não pensam que a

História da Arte é uma disciplina artística, e não histórica?” (COLI, 2006, p. 132). Com relação à formação do historiador da arte Coli conclui: “o historiador da arte não é um artista, evidentemente. Ele tem que dominar os métodos do historiador, saber trabalhar com arquivos, com fontes primárias e secundárias, organizar interpretações que dependem dos ramos mais diversos dos estudos históricos” (COLI, 2006, p. 132).

Como se sabe, Jorge Coli faz parte do programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unicamp. O mestrado em História da Arte foi criado em 1998 e o doutorado em 2004. A proposta do programa é “imprimir um tratamento ao objeto artístico cultural capaz de por em relevo sua natureza específica, irreduzível à condição genérica de simples documento histórico”.⁸

Mas como congregar os conhecimentos que caracterizam a formação histórica sem perder a especificidade do campo e não cair em um reducionismo técnico? A primeira necessidade talvez seja discutir a definição de História da Arte como disciplina humanística.

A História da Arte como disciplina humanística

A História da Arte, assim como as “Ciências Humanas” no sentido geral, passou por um período que poderíamos denominar de sedução da técnica ou do cientificismo. A aproximação das Ciências Humanas com as ciências naturais oferecia a possibilidade de alcançar o estatuto de legitimidade que gozava o discurso cientificista no século XIX e início do XX. Muitas vezes o ideal cientificista foi traduzido por práticas da “Escola Positivista” que rapidamente foi questionado pela verificação da impossibilidade de estabelecer paralelos tão imediatos entre práticas sociais e o mundo natural.⁹

No campo de História da Arte a resposta à sedução cientificista foi respondida por Panofsky no texto *História da Arte Humanista*. Panofsky remonta a história pessoal de

⁸ Disponível em:

<http://www.ifch.unicamp.br/pos/historia/index.php?menu=menulpesquisa&texto=linhaspesquisa#area1>

⁹ CF: REIS, José Carlos. *A História, entre a filosofia e a ciência*. São Paulo: Ática, 1996.

Emmanuel Kant que nove dias antes de morrer recebeu a visita de seu médico. Kant mesmo velho, doente e quase cego se levantou da cadeira e ficou de pé murmurando palavras ininteligíveis. Panofsky explica que “finalmente, seu fiel acompanhante compreendeu que ele não se sentaria antes que sua visita o fizesse” (PANOFSKY, 1976, p. 20). Após o médico ter se sentado, Kant “deixou-se levar para sua cadeira e, depois de recobrar um pouco as forças, disse: *“Das Gefühl für Humanität, hat mich noch nicht verlassen”* - “O senso de humanidade ainda não me deixou”. (PANOFSKY, 1976, p. 20).

Panofsky narra essa breve história para conceituar o “humanismo”¹⁰ e demonstrar como a história da arte, resultado de um produto humano, deve ser analisada pelos métodos das Ciências Humanas. Diferentemente dos objetos das ciências naturais não é possível encontrar uma “natureza” que defina a arte. Para o campo da história da arte é fundamental a existência do “objeto artístico” que depende de uma operação conceitual e não se reduz a uma escolha técnica.

Para Panofsky o problema não reside na aplicação de métodos científicos na História da Arte. A utilização de “artifícios como análise química dos materiais, raios X, raios ultravioleta, raios infravermelhos e macrofotografia” são úteis, mas seu emprego “nada tem a ver com o problema metodológico básico” da História da Arte. Quando um cientista afirma que os pigmentos utilizados em uma miniatura pretensamente medieval não teriam “sido inventados antes do século XIX, pode resolver uma questão de história da arte, mas não é uma afirmação de história da arte”. Os dados obtidos na análise química e na história da química, dizem respeito à miniatura “não *qua* obra de arte, mas *qua* objeto físico, e pode, do mesmo modo, referir-se a um testamento forjado” (PANOFSKY, 1976, p. 35). Os “artifícios” técnicos como o uso de raios X não diferem do uso de “óculos ou lentes de aumento” permitindo ao “historiador de arte ver mais do que poderia fazê-lo sem eles, porém, aquilo que se vê precisa ser interpretado “estilisticamente” como aquilo que percebe a olho nu” (PANOFSKY, 1976, p. 35).

Desta forma, caso o observador não possua o arcabouço teórico que caracteriza o ofício

¹⁰ Panofsky historiciza o conceito de humanismo para reivindicar a inserção da História da Arte no quadro geral do humanismo e afastar-se do determinismo técnico.

do Historiador da Arte um conjunto de lentes não fará diferença, pois o problema não é classificatório, mas fenomenológico. A própria consciência da necessidade de preservação e conversação sempre esteve associada às Ciências Históricas e não às Ciências Naturais. Mas o cientista não trabalha com registros humanos? Panofsky explica que apesar do cientista trabalhar com registros humanos, ele o faz, sobretudo com as obras de seus predecessores. “Mas, ele os trata, não como algo a ser investigado e sim como algo que o ajuda na investigação” (PANOFSKY, 1976, p. 24).

A diferença entre as humanidades e as ciências naturais também reside no fato que o “cientista, trabalhando como o faz com fenômenos naturais, pode analisá-los de pronto”. O humanista ao trabalhar com ações e criações humanas se empenha em realizar um processo mental de “caráter sintético e subjetivo” tornando necessário “refazer as ações e recriar as criações mentalmente”. (PANOFSKY, 1976, p. 34).

Para explicar o processo de “recriação”, Panofsky formula uma situação hipotética da descoberta, em 1471, nos arquivos de uma pequena cidade do vale do Reno de um contrato com seu respectivo registro de pagamento para os quais o pintor “Johnnes qui et Frost” recebeu a “incumbência de executar, para a Igreja de St. James um retábulo” com a natividade ao centro e São Pedro e São Paulo nas extremidades. Após a verificação do contrato o pesquisador hipotético encontrou na Igreja de St. James um retábulo que corresponde ao contrato. Esse caso hipotético é ideal, pois não foi preciso buscar uma fonte indireta, como “uma carta, uma descrição numa crônica, biografia, diário ou poema” (PANOFSKY, 1976, p. 27).

Para continuar a argumentação Panofsky parte do pressuposto que o documento poderia ser original, uma cópia ou uma falsificação que comportaria informações incorretas. Com relação ao retábulo que o contrato faz referência poderia ter sido destruído durante os “distúrbios iconoclasticos de 1535” e substituído por outro retábulo, mas mantendo os mesmos temas. Panofsky elabora tal situação para explicar, dentre outras questões, as diferenças de atuação entre o historiador e o historiador da arte.

Enquanto o primeiro buscaria o sentido de verificação em documentos escritos (fonte

primária) e o retábulo (fonte secundária) o historiador da arte inverteria partindo do retábulo com fonte primária e as fontes escritas seriam o segundo elemento a ser verificado. Mas como definir o regime de “autenticidade”¹¹ essencial para a prática do historiador da arte? Tal questão poderá ser respondida considerando a análise da obra pelo uso do triplo registro: formal, semântico e social. Essa proposta buscaria preservar a especificidade do campo sem perder os regimes de historicidade.

Algumas questões de método

O primeiro livro a ostentar, nas palavras de Erwin Panofsky, a frase “história da arte” na página de rosto foi a *Geschichte der Kunst des Altertums*, de Winckelmann de 1764. Os fundamentos da disciplina foram lançados em 1827 de Karl Friedrich Von Rumohr.

A História da Arte conseguiu se estabelecer e construir sua autonomia de conhecimentos como a “instrução prática para as artes, apreciação e crítica de arte e esse monstro amorfo chamado ‘conhecimentos gerais’ (PANOFSKY, 2002, p. 415). O “lugar” da História da Arte foi construído na revista *Art Bulletin* que fundada em 1913 rapidamente se tornou a porta voz dos pesquisadores da área.

Panofsky, um dos nomes mais influentes da história da arte, propõe a análise da imagem em três níveis: pré-iconográfica, iconográfica e a iconológica também conhecida como a formal, a semântica e a social.

A análise pré-iconográfica ou tema primário ou natural é dividido em fatural e expressional. O fatural é apreendido pela “identificação das formas puras” ou em certas configurações de “linha e cor, ou determinados pedaços de bronze” assim como no reconhecimento de objetos naturais, plantas, casas, seres humanos. O expressional é caracterizado pela identificação das relações mútuas entre os acontecimentos assim “como pela percepção de algumas qualidades expressionalis como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior” (PANOFSKY, 1979,

¹¹ O conceito de autenticidade em um sentido mais imediato é o “contrário do falso” e no mais alargado “não é arte autêntica tudo aquilo que é repetição, conformidade com modelos, operação técnica separada

p. 50).

Tema secundário ou convencional ou análise iconográfica. Para esse segundo nível de análise é possível reconhecer os elementos que compõem as cenas para identificações dos grandes temas característicos do século XIX: bíblicos, mitológicos ou políticos. O reconhecimento das convenções é fundamental para a identificação do tema secundário. Entende-se por convenção que “uma figura masculina com uma faca representa São Bartolomeu, uma figura feminina com um pêssago na mão é a personificação da veracidade”. Um grupo de figuras “sentadas a uma mesa de jantar numa certa disposição e pose representa a Última Ceia” (PANOFSKY, 1976, p. 50). Diferentemente da análise pré-iconográfica que faz uso da experiência prática, a iconográfica depende de um conhecimento cultural dos motivos artísticos.

Significado intrínseco ou conteúdo também conhecido como iconologia corresponde aos elementos sociais que caracterizam uma “atitude básica de uma nação”, de um período, questões religiosas ou filosóficas. Panfosky busca realizar à passagem da “imanência” para o social ou cultural. A iconologia deve ser analisada considerando os “métodos de composição” e a “significação iconográfica”.

Para se definir as alterações nos “métodos de composição” e “significação iconográfica” é necessário selecionar um conjunto de obras que tratam o mesmo tema e buscar as modificações ao longo de um período histórico. O historiador da arte encontrará os primeiros exemplos em Pietro Cavallini em 1291 em Roma, Duccio di Buoninsegna de 1308-1311 na *The National Gallery of Art* em Washington, Ícone Russo na primeira metade do século XV em Moscou. Ao comparar essas imagens entre si notará uma equivalência dos “métodos de composição” e da “significação iconográfica”. As mudanças, entretanto, ocorrerão ao se comparar as obras como de Robert Campin de 1425-1430 do *Musée des Beaux-Arts*, Dijon, Petrus Christus de 1445 do *The National Gallery of Art* em Washington, Piero della Francesca de 1470-85 da *National Gallery* em Londres, Sandro Botticelli de 1500 na *National Gallery* em Londres.

Após o levantamento o historiador da arte perceberá como informa Panofsky que nos

de qualquer acto ideativo. (ARGAN, 1994, p. 18).

séculos XIV e XV o tipo de “Natividade tradicional, com a Virgem Maria reclinada numa cama ou canapé, foi freqüentemente substituído por um outro que mostra a Virgem ajoelhada em adoração ante o Menino” (PANOFSKY, 1976, p. 53). Do ponto de vista da composição existe uma mudança na estrutura espacial da obra na substituição de um esquema triangular para um retangular. Se os “métodos de composição” se referem às alterações na forma da imagem, a “significação iconográfica” dependerá da mudança da interpretação da narrativa. Qual a alteração do significado na substituição da Virgem reclinada numa cama ou canapé pela Virgem ajoelhada em adoração ante o Menino? A mudança está na vinculação construída entre a Virgem e o Menino. A Virgem primeiramente representada deitada de costas para o Menino sem associação afetiva é substituída por uma Virgem que se ajoelha em processo de adoração. O que está em jogo na interpretação é a constituição de um registro de proximidade e afetividade entre o Menino e a Virgem.

Essas modificações explicariam a razão de um mesmo tema ser tratado por vários artistas em épocas diferentes. Para conferir uma nova interpretação ao tema o artista buscará um novo “método de composição”. Apenas justificava a feitura de uma nova obra se a mesma fosse detentora de uma nova interpretação que seria resultado da mudança formal. Para tanto, o artista terá que criar um novo sistema de representação considerando as cores, a disposição dos elementos da cena. O que é necessário entender é por qual razão o artista escolhe propor uma nova interpretação de um tema já representado por outros artistas? Tal pergunta deve ser realizada considerando os aspectos culturais de uma determinada época. Um conjunto de novas referências culturais possibilita que o artista construa uma nova interpretação de um tema tradicional como a Anunciação, a Crucificação ou o Nascimento de Vênus. Mas o historiador da arte está interessado em responder quais foram os fatores históricos, sociais ou culturais que permitiram essa mudança. Existe uma passagem dos elementos da imagem ao estudo histórico e social. O trabalho do historiador da arte não termina na iconologia, apenas começa.

A questão social é fundamental para a História da Arte, mas contextualizada com o conceito de autenticidade e *problema artístico*. A arte não é a busca desenfreada pela

novidade como muitos manuais buscam estabelecer. Nesses manuais geralmente é construída uma linha histórica onde a arte clássica é considerada a maior expressão da “perfeição”, da “genialidade” e da “beleza” enquanto os outros períodos são vistos como estagnação e retrocesso.

É necessário que o conceito de “autenticidade” comporte o conceito de *função*, *destinação* e *problema artístico*. Para tanto é necessário contextualizar as técnicas, as formas de representação e a destinação. Descobrir que um artista trabalhava para um mecenas, ou foi contratado pela Igreja é apenas parte do problema.

A grande questão para o historiador da arte é entender como um determinado artista mesmo tendo que enfrentar as cobranças de um contratante, a competição com outros artistas conseguiu realizar uma obra artística “autêntica”. O historiador da arte não nega que os artistas enfrentem problemas de controle social, mas prefere entender quais as “estratégias” formuladas artisticamente foram capazes de “negociar” com os sistemas coercitivos vigentes. Aceitar que a obra de um artista pode ser explicada pelo mecenato é desconsiderar as “estratégias” e “astúcias” que uma determinada delimitação temporal comporta.

O historiador da arte não deve “tentar entender como aquela problemática geral se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico” (ARGAN, 1994, p. 18).

Argan nos apresenta nesta afirmação a história de Michelângelo e sua responsabilidade a respeito da pintura na Capela Sistina, ao pintá-la

assumiu uma posição ideológica que pôde ser explicada também no plano doutrinal, que decerto influiu de maneira determinante na evolução da crise. E ainda: sentiu que a crise religiosa colidia também com a arte e enfrentou-a como problema da arte, do mesmo modo que os filósofos a enfrentaram como problema filosófico e os políticos como problema político (ARGAN, 1994, p. 18).

O grande desafio de Panofsky teria sido congregar os níveis interpretativos da imagem sem perder suas relações culturais. Essa proposta eliminaria os riscos da produção de

argumentos “circulares”, ou seja, o historiador lê nas imagens o que “já sabe, ou crê saber, por outras vias, e pretende ‘demonstrar’”.¹²

O método iconográfico como ficou conhecido também questionaria as análises que reduzem à imagem aos seus componentes visuais. As teses de Heinrich Wölfflin e seus correspondentes pares de oposição e valores visuais são fundamentais para a história da arte, mas a dificuldade seria encontrar os níveis de percepção não contaminados pela interpretação. Qualquer descrição, como explica Panofsky¹³, carrega um regime interpretativo. Questiona-se, assim, a possibilidade de existir uma experiência visual pura sem mediações.

O método de Panofsky foi criado para o estudo de obras artísticas do Renascimento, mas passou a ser aplicado pelos pesquisadores para a análise de outras realidades históricas. A difusão do método produziu questionamentos como os encontrados em Svetlana Alpers¹⁴ que define as noções de iconografia e iconologia como insuficientes para analisar a arte holandesa do século XVII. Como analisar um conjunto de obras que se referem à experiência cotidiana? Como utilizar os níveis de significação se não remetem a uma referência iconográfica anterior? Para Alpers o ideal seria o deslocamento de uma história da arte para a “cultura visual”. Essas preocupações de Alpers parecem ter sido influenciadas pelos estudos de Baxandall e a elaboração do conceito de “*period Eye*”¹⁵. Baxandall demonstra como o contratante possuía um papel ativo na elaboração da obra artística.

Um outro caminho para a “renovação” dos estudos da História da Arte pode ser percebido no interesse pelas propostas de Didi-Huberman e na “redescoberta” de Aby

¹² GINZBURG, Carlo. “De Warburg a E.H.Gombrich: notas sobre um problema de método”. In: *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 63.

¹³ PANOFSKY, Erwin. “Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas” (1932). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A pintura: textos essenciais - Vol. 8: Descrição e Interpretação*. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

¹⁴ Alpers, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Tradução Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Edusp, 1999, 427 pp.

¹⁵ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Warburg. Mas como pondera Carlo Ginzburg: “Descobrir hoje o valor de Warburg e dos seus amigos e continuadores seria certamente um pouco ridículo” (GINZBURG, 1989, p. 42).

Stéphane Huchet afirma que o método Iconológico de Panofsky e suas filiações com as propostas neo-kantianas teriam estabelecido uma “camisa de força cognitiva sobre as obras de arte cuja interpretação não deveria deixar nada fora do seu alcance totalizante, verbalizador e discursivo”. (HUCHET, Stéphane. Prefácio. 1998, p. 15). Apesar de concordar em parte com Huchet não consigo responsabilizar o método pela produção de discursos “totalizantes” ou a produção de uma “camisa de força cognitiva”. O método é apenas uma ferramenta para a análise e a limitação está no pesquisador que o utiliza.

Mas conseguiríamos reconstituir os “sentidos” originais de uma obra do século XIII? Didi-Huberman questiona essa possibilidade de reconstituir a “origem” dos sentidos produzidos por uma determinada obra historicamente. Metaforicamente explica que “o ato de desenterrar um torso modifica a própria terra, o solo sedimentado – não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação – onde jaziam todos os vestígios” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176).

O processo de pesquisa permite apenas o contato com o objeto “desenterrado”, mas com o seu contexto “jamais o tivemos, jamais o teremos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176). Deste ponto de vista não quer dizer que a História da Arte seja impossível. “Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 176).

Didi-Huberman propõe uma análise tendo como ponto de partida a abertura, a montagem e o anacronismo. Mas o risco de uma história da arte não calcada na historicidade, mas no anacronismo e na montagem não arriscaria a produção de um “mero comentário pessoal”? (PUGLIESE, 2005, p. 211).

Didi-Huberman buscaria a constituição de uma metodologia baseada em três categorias do visual: 1) visível: como a dúvida fenomenológica da objetividade da visão; 2) legível: relacionado à prática anacrônica; 3) invisível: como correspondente ao conceito de virtualidade. A forma artística é pensada como um processo de “formação”

encontrada em teses como de Warburg, Benjamin e Adolf Hildebrand.

Didi-Huberman revê o conceito de formalismo e rejeita as interpretações pejorativas do termo muitas vezes associadas ao crítico americano Greenberg. Didi-Huberman aproxima o conceito de “formalismo” tal como entendido pelos formalistas russos que a “forma” é apreendida no texto ou na textura com uma relação de autonomia “material e significante das formas”. A forma seria apreendida em primeiro lugar na sua “fatura” (*factura*, que significa ao mesmo tempo textura e materialidade) em suas “em suas ‘particularidades específicas’, na unidade singular, que ela realiza a cada momento, do material e de seus caracteres construídos ou significativos” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.215).

Deve-se reconhecer assim a “forma em sua organicidade”. Esse conceito acaba por se relacionar com o de textura, enunciando o caráter dinâmico das formas. De tal maneira, ela não se realiza apenas na descrição dos aspectos que a constitui, mas na relação dialética que coloca em conflito na articulação de um número de coisas e aspectos.

Esse processo dialético revela-se, nas palavras de Didi-Huberman, seu caráter de “montagem”, de conflitos e de transformações múltiplas.

Conseqüência capital, com efeito. Ela sugere a função, mas não — como em Cassirer — a unidade ideal da função. Sugere a coerção estrutural, mas não o fechamento ou o esquematismo de uma forma alienada a algum "tema" ou idéia da razão. Ela enuncia um trabalho, um *trabalho da formatividade* que comporta, apesar da distância manifesta das problemáticas, certas analogias perturbadoras com o que Freud teorizava, a propósito do sonho, como um *trabalho da figuralidade*. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.216).

O papel da “forma” seria o de possibilitar uma desconstrução e desfiguração dos automatismos perceptivos, assim como reivindica Hans Robert Jauss ao propor o conceito de “fruição estética”.

Didi-Huberman anuncia as conexões existentes entre a teoria freudiana e o Formalismo Russo. Interessa, entretanto, resgatar o conceito de “deformação organizada”. Toda forma “é formadora na medida mesmo em que é capaz de *deformar* organicamente, dialeticamente, outras formas já “formadas”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.217).

A crítica mais recorrente a teorização dos Formalistas Russos seria a exclusão da “forma em sua contextualidade”. Como informa Didi-Huberman, apesar de Tyniavov ter problematizado esse conceito em 1923 o Formalismo passou a ser entendido como a “recusa de compreender uma forma em seu contexto” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.219).

Esse equívoco teria sido gerado “em parte porque a história — a má, a belicosa, a totalitária — destruiu a coerência e a vida própria desse movimento intelectual” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.219). Devido a tal fato, os textos dos formalistas foram traduzidos, em francês, apenas em 1965.

Mas por quais razões os livros de Didi-Huberman apresentam aos leitores brasileiros uma novidade tão instigante? Uma possível explicação pode ser encontrada em Alain Bois no texto *Como resistir à chantagem*. Alain Bois explica que existem uma série de “chantagens” que caracterizam a produção do conhecimento na História da Arte e, sem dúvida, a Moda seria um dos recorrentes. Existe uma obrigação de seguir a “última tendência do mercado de idéias, seja ela teórica, ateórica ou antiteórica”.¹⁶ Um outro aspecto de Didi-Huberman é a capacidade de produzir um texto sedutor muitas vezes próximo ao ensaio que comporta visitar em um único texto um universo teórico complexo e muitas vezes díspar. Como a História da Arte no Brasil não se consolidou como uma disciplina autônoma teorias abrangentes e sedutoras com uma chancela equivocada de “interdisciplinaridade” e “novidade” causam sempre um interesse repentino.

A questão que se coloca no presente artigo é a da necessidade da constituição da História da Arte como disciplina autônoma com seus métodos, problemas e procedimentos teóricos específicos. A ausência de debate e uma necessidade contínua de “atualização” teórica produz equívocos que dificultam a constituição de um campo específico de conhecimento. A proposta do artigo é justamente inaugurar tal problematização para que seja possível responder sem constrangimentos: o que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?

¹⁶ BOIS, Yve-Alain. Introdução. In: A pintura como modelo. WMF, 2009. p. xvi

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. Guia de História da Arte. Lisboa: Estampa, 1994.
- BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção - A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- BOIS, Y-A. Viva o formalismo (bis). In: Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 248).
- BOIS, Yve-Alain. A pintura como modelo. WMF, 2009.
- BULHÕES, Maria Amélia. Complexidades na consolidação de uma área de conhecimento. In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. (org.). Artes Visuais pesquisa hoje, Salvador, 2001.
- Carta endereçada à Secretaria de Educação Superior do Ministério da Educação pela Associação Nacional de História. Disponível em: http://www.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=314. Acessado em 28 de março de 2010.
- CASTELNUOVO, Enrico. Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de historia social da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COLI, Jorge. Pela implantação de graduações em História da Arte nas universidades brasileiras. In: Marília Andrés Ribeiro; Maria Izabel Branco Ribeiro. (Org.). Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 1 ed. Belo Horizonte: C/arte, 2007, v. 1.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant L'Image. Paris: de Minuit, 1990.
- FREITAS, Artur. As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte. In: Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E.H.Gombrich. Notas sobre um problema de método. In: Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Os impasses da História da Arte: a interdisciplinaridade e/ou especificidades do objeto de estudo? In: WANNER, Maria Celeste de Almeida. (org.). Artes Visuais pesquisa hoje, Salvador, 2001.
- LE GOFF Nora, Pierre. (org.), História: Novas abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LE GOFF, J.; Nora, Pierre. História: Novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LE GOFF, J.; Nora, Pierre. História: Novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

R.Cient./FAP, Curitiba, v.8, p. 94-114, jul./dez. 2011

MEDEIROS, Maria Beatriz (org.) Arte em pesquisa: Especificidades (Anais do XIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP). Brasília: Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. v.1 e 2.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. Rev. Bras. Hist. [online]. 2003, vol.23, n.45, pp. 11-36. ISSN 0102-0188. doi: 10.1590/S0102-01882003000100002.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PUGLIESE, Vera . A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. In: I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE IFCH UNICAMP, 2005, Campinas. Anais do I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE IFCH UNICAMP- Revisão Historiográfica. Brasília : IFCH - Unicamp, 2004. v. 3. p. 208-216.

REIS, José Carlos. A História, entre a filosofia e a ciência. São Paulo: Ática, 1996.

ZERNER, Henri. Écrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline. Paris: Gallimard, 1997.