

Arte: um vestígio singular. As obras de arte e as fontes dos historiadores

Resumo

Bacharel em História pela
Universidade Federal de
Ouro Preto.
suianni@hotmail.com

A História e a História da Arte procuram desde o século XIX propor metodologias capazes de dizer sobre o significado das obras de arte e a sua relevância para o conhecimento histórico. Enquanto partes do passado as obras de arte compõem sem dúvida as fontes necessárias ao método historiográfico. A especificidade de sua linguagem, entretanto, fez muitos historiadores recuarem. A partir das proposições sobre história e cultura do historiador Jacob Burckhardt buscamos traçar um inventário dos problemas e das soluções apontadas por ele para as fontes imagéticas. A alternância circular entre o particular e o universal reabilita as fontes artísticas a informarem sobre o passado. Essa relação perpassa os estudos de muitos historiadores da arte do século XX e vem ao encontro das variações de escalas da historiografia contemporânea, principalmente a micro-história representada em Carlo Ginzburg.

Palavras-chave: História da arte. Paradigma indiciário. Particular/universal.

Résumé

Depuis le XIX^{ème} siècle, l'histoire et l'histoire de l'art ont cherché des méthodologies capables de dire sur la signification des oeuvres d'art, aussi bien que de son importance par rapport la formation de la pensée historique. Tandis qu'elles sont une partie du passé doivent être des sources pour l'historiografie. Neanmoins la particularité du leur langage, ont fait reculer plusieurs historiens. Ayant comme point de départ les études de Jacob Burckhardt sur l'histoire et la culture nous avons essayé de récupérer les questions et les solutions proposés par cet historien. Le mouvement presque circulaire entre ce qui est particulier et ce qui est universel permettent que les œuvres artistiques soient des souces historiques. Cette forme de penser est presente dans l'oeuvre des plusiers historiens du XX^{ème} siècle et rencontre les changements de échèles de l'historiografie contemporaine, surtout la micro-histoire de Carlo

Ginzburg.

Mots-clés: histoire de l'art. “Paradigma indiciário”. Détail/
universel.

[...] Nem tudo se pode saber ou dizer, como nos querem fazer acreditar. Quase tudo o que se sucede é inexprimível e decorre num espaço que a palavra jamais alcançou. E nada mais difícil de definir do que as obras de arte — seres misteriosos cuja vida imperecível acompanha nossa vida efêmera [...] (RILKE, 1997: 41).

A sombria afirmação de Rainer Maria Rilke acerca de nossa impossibilidade de exprimir o significado das obras de arte continua rondando os historiadores. A História da Arte almeja exatamente a possibilidade de compreender os significados contidos na arte e, principalmente, compreender o passado ao qual ela encontra-se eternamente interligada. Como historiadores da arte, não podemos nos resignar a aceitar que a mesma abrigue-se em um domínio no qual nossa palavra não possa alcançar. O que este texto se propõe é exatamente uma reflexão sobre alguns dos paradigmas que desde o século XIX vêm tentando atribuir sentidos à relação inevitável entre a arte e o passado, relação esta tantas vezes distante de ser desvelada.

As imagens sem dúvida compõem uma parte do conjunto de vestígios do passado. Enquanto vestígios aglomeram informações, nem sempre explícitas, e aguardam uma organização capaz de lhes atribuir sentido. Sentido ininterruptamente buscado para alçarmos o passado. Recolhamos vestígios, fragmentos, imagéticos ou não, que possam validar o que inferimos sobre o passado.

Ao afirmarmos, contudo, o destaque de vestígios na formação do discurso histórico desponta um problema historiográfico mais profundo. A História, ao longo de mais de um século, almejou construir parâmetros consensuais a respeito da importância do documento para a consolidação de um argumento cientificamente válido.

Numa disciplina voltada essencialmente para o passado, a fonte, sua identidade e sua validade, encarrega-se de aportar ao presente alguma compreensão. Os documentos por si próprios não são suficientes para aferirmos definitivamente o passado. Além disso, uma segunda questão se impõe: a capacidade das fontes não escritas informarem sobre uma outra época e uma outra sociedade, e as dificuldades inevitáveis ante a especificidade de sua linguagem.

Durante o século XIX a historiografia pouco se dedicou ao objeto artístico. Além dos trabalhos de Jacob Burckhardt, poucos são aqueles que poderíamos citar em abordagens realmente dedicadas às artes (BURCKHARDT, 1973, *passim*). O que encontramos frequentemente são estudos de arte dedicados ao domínio da estética ou ainda estudos que se interessam pelos aspectos formais das obras de arte compondo trabalhos que muito se dedicam a técnica e a biografia dos autores e muito pouco abordam a história. São trabalhos realizados por estudiosos que poderíamos dizer mais atrelados a atividades de críticos de arte ou de *connaisseurs* que a atividades historiográficas propriamente.

Em grande parte do século passado, as imagens, na maioria das vezes, representaram fontes para a história social. As obras de arte funcionavam como ilustrações dos gostos, hábitos e costumes, não sendo tratadas como partes integrantes de uma época e, portanto, como fonte historiográfica. Apenas a História da Arte mergulhou nas interpretações dos objetos artísticos. Ao mesmo tempo, encarregou-se de buscar soluções teóricas fundamentais que alcançassem as muitas especificidades desses objetos. Evidentemente também não se trata de uma disciplina homogênea comportando divergências fundamentais nas suas postulações.

Discutir os elementos definidores das fontes e a necessidade de interpretá-las é colocar para a disciplina histórica uma questão metodológica de suma importância. Apesar da crítica a uma suposta estagnação teórica da História da Arte, a preocupação de Panofsky em transformar a iconografia em documento para o estudo da história é bem expressiva. Principalmente quando considerada a discussão da historiografia francesa da década de 1930 e seus continuadores sobre uso de fontes diversificadas para o trabalho do historiador.

Os documentos e monumentos estão sujeitos à determinação do contexto. Mas, por outro lado, a composição do que Panofsky denominou de “quadro de referência” só se sustenta sobre a interpretação coerente dos documentos e monumentos, ou seja, dos registros do passado:

[...] É verdade que os monumentos e documentos individuais só podem ser examinados, interpretados e classificados à luz de um conceito histórico geral, ao mesmo tempo que só se pode erigir esse conceito histórico geral com base em monumentos e documentos individuais (PANOFSKY 1979: 28-29).

Os documentos, entretanto, além de estarem sujeitos a uma interpretação, são partes da conformação histórica. A partir desta base – os elementos significativos de uma época – o conhecimento se constrói. A circularidade pode, aparentemente, representar um caminho inviável, um círculo vicioso, mas na perspectiva de Panofsky, é esse mecanismo o criador das possibilidades de estabelecer conclusões relevantes. O que conhecemos a partir desse mecanismo abre ao historiador duas alternativas: de um lado, corroborar com as idéias já consolidadas — a “concepção geral predominante” (PANOFSKY, 1979: 29) —, por outro, transformar significativamente o que se conhece sobre uma época e um lugar.

A dinâmica inerente ao suposto problema possibilita uma relação de suma importância para a construção do conhecimento histórico. A possibilidade de se estabelecer uma relação construtiva entre o particular e o geral, ou entre o singular e o universal, ou ainda, entre a parte e o todo: “[...] em ambos os casos, o ‘sistema que faz sentido’ opera como um organismo coerente, porém elástico, comparável a um animal vivo quando contraposto a seus membros individuais [...]” (PANOFSKY, 1979: 29).

O que é singular apresenta uma manifestação das intenções gerais e por isso pode trazer as informações para o conhecimento do passado. O documento, mais que uma testemunha do passado, é um elemento formador do passado e um sistema complexo e completo que se integra a um conjunto mais abrangente. A dedicação ao particular abre caminho para alcançarmos as intenções expressas nas mais diversas manifestações humanas. Evidentemente esta noção, reforçada por Panofsky, representa uma tradição historiográfica anterior, desenvolvida nas pes-

quisas de Warburg:

[...] o objetivo da pesquisa de Warburg era duplo: por um lado, era preciso considerar as obras de arte à luz de testemunhos históricos, de qualquer tipo e nível, em condições de esclarecer a gênese e o seu significado; por outro lado, a própria obra de arte e as figurações de modo geral deveriam ser interpretadas como uma fonte *sui generis* para a reconstrução histórica (GINZBURG, 2002: 56).

As reflexões sobre a História de Jacob Burckhardt, entretanto, já anunciavam a importância da relação entre o particular e o universal e postulavam o documento enquanto testemunho do passado, mas ao mesmo tempo, como um objeto consolidado neste passado e, portanto significativo por si mesmo.

[...] Tudo o que nos seja transmitido de um modo ou de outro pela tradição guarda alguma relação com o espírito e suas mudanças e é testemunha e expressão delas [...] para quem deseja realmente aprender, quer dizer, enriquecer-se espiritualmente, uma só fonte bem escolhida pode suprir de certo modo o infinitamente múltiplo, permitindo-lhe encontrar e assimilar o geral no particular por meio de uma simples função do seu espírito.¹

Warburg, sem dúvida, a fim de estabelecer sua concepção de história e seu conceito de cultura apóia-se nas afirmações de Burckhardt². Para o último, a cultura representa um grande conjunto dentro do qual muitos elementos distintos haviam de ser somados na duração do processo histórico. A relação entre as manifestações específicas de uma época e de um lugar, então, deveriam ser entendidas como partes significativas do processo histórico e não apenas um resultado ou consequência. Para o historiador, não se poderia resumir a História a uma relação de causa e efeito, da mesma forma que não se poderia pensá-la como um processo evolutivo do qual se buscam as origens.

A noção de espírito defendido por Burckhardt se difere em um ponto sensível da concepção hegeliana de “espírito de época”, pois para este a história universal compreende um caminho do espírito em direção ao bem e, portanto, à liberdade. Dessa forma, agrega-se um sentido para a história, uma linha reta, que a humanidade deveria percorrer. O sentido da história concebido por Hegel é, por definição, o progresso — diferentemente do que procura fixar Burckhardt. O próprio Burckhardt se encarrega de traçar os fundamentos da distinção e da crítica a Hegel: “[...] porém não nos disse, nem nós o conhecemos, quais são os fins da eterna sabedoria. Isto de antecipar audazmente um plano universal induz a erros, porque parte de premissas errôneas [...]”.³ Para Burckhardt, mesmo buscando alcançar o conhecimento das *intenções do espírito* não nos é possível estabelecer formulações que definam as etapas, tampouco a finalidade do desenvolvimento humano.

1. “[...] Todo lo que nos sea transmitido de un modo o de otro por la tradición guarda alguna relación com el espíritu y sus mudanzas y es testimonio y expresión de ellas. [...] Para quien desee realmente aprender, es decir, enriquecerse espiritualmente, una sola fuente bien elegida puede suplir en cierto modo lo infinitamente múltiple, permitiéndole encontrar y asimilar lo general en lo particular por medio de una simples función de su espíritu”. Cf: Jacob BURCKHARDT. *Reflexiones sobre la historia universal*, p. 62-63.

2. “Numa passagem programática, Warburg invocara, como vimos, o exemplo de Burckhardt, em nome de uma história da arte com um alcance mais amplo e dilatado do que a história acadêmica tradicional – uma história da arte que

Mas exatamente em que consiste esta intencionalidade? A história enquanto manifestação de um espírito tem, nas intenções, a expressão, na maior parte das vezes inconscientes, dos estados desse espírito. As ações humanas são, portanto, manifestações do espírito. E as intenções tornam as ações coerentes com as características fundamentais do seu espírito formador. O espírito, entretanto, não é, na concepção de Burckhardt, algo estático. Também está em constante movimento e mutação, pois a história, assim como entende o autor, é movimento e aceleração, ao contrário das ciências naturais, que tendem a um caráter estático e imutável.

A cultura, expressão privilegiada do espírito é o espaço dedicado à liberdade, uma liberdade distinta da hegeliana, entendida como o espaço da criação e da transformação. As ações do Estado e da religião não são capazes de controlar a cultura, no máximo algumas manifestações culturais. Mesmo em governos autoritários, por exemplo, que manipulam as estruturas criativas e as tornam capazes de definir elementos da cultura, essa situação revela-se sempre momentânea, transitória.⁴

É na cultura que residem os parâmetros definidores tanto do Estado quanto da religião. A cultura impera sobre estas potências uma influência tão definitiva que cabe a ela a capacidade de transformá-las definitivamente. A sua força criadora é de tal forma avassaladora que configura “a vida histórica” propriamente dita, o espaço da liberdade:

A ação do fenômeno fundamental é a vida histórica tal qual flui e reflui sob mil formas complexas, sob todos os disfarces possíveis, livre ou não livre, falando tanto através da massa quanto através dos indivíduos, algumas vezes em tom otimista e outras em tom pessimista, fundando e destruindo estados, religiões e culturas, ora constituindo um obscuro enigma ante si mesma, guiada mais por confusos sentimentos transmitidos pela fantasia que por verdadeiras reflexões, ora dirigida pela pura reflexão e mesclada, por sua vez, com certos pressentimentos do que somente muito mais tarde haverá de ocorrer.⁵

As manifestações da cultura nas ações humanas representam a liberdade e as intenções do espírito, tanto aquelas já consolidadas quanto as que ainda estão em transformação. Assim, conhecer as intencionalidades é alçar ao conhecimento das minúcias do espírito.

As formas culturais são, portanto, antes manifestações das intencionalidades do que conseqüências ou efeitos, provocadas por causas consolidadas em um contexto. E por serem manifestações do espírito humano carregam a própria história da humanidade ao longo do tempo. En-

desemboca na kulturwissenschaft [teoria da cultura]. Recusava-se qualquer leitura ‘impressionista’, estetizante (e também puramente estética) das obras de arte”. Cf. Carlo GINZBURG. *Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e história*, p. 56.

3. “Pero no se nos dice, ni nosotros lo conocemos, cuáles son los fines de la eterna sabiduría. Esto de anticipar audazmente un plan universal induce a errores, porque parte de premisas erróneas.” Cf. Jacob BURCKHARDT. *Reflexiones sobre la historia universal*, p. 45.

4. “Ainda que a história tenha muito que aprender com a ciência da natureza — a observação, a comprovação e o acatamento dos fatos — também se distingue desta quanto se distinguem entre si o fenômeno natural e o histórico. A natureza tende à organização e à conservação dos tipos. A história é uma constante mutação cujo princípio é o bastardo, onde opera sempre o princípio da liberdade. A natureza é lentidão, a história aceleração”. Cf. Alfonso REYES. “Prólogo”. *In: Jacob Burckhardt*, p. 32-33. Ou o próprio Burckhardt nas páginas 66 a 69. “Aunque la historia tiene que aprender mucho de la ciencia de la naturaleza — la observación, la comprobación el acatamiento de los hechos — también se distingue de ésta cuanto se distinguen entre sí el fenómeno natural y el histórico. La naturaleza tiende a la organización y a la conservación de los tipos. La historia es una constante mutación cuyo principio es el bastardeo, donde opera siempre el fermento de libertad. La naturaleza es lentitud; la historia aceleración”.

contramos nas manifestações da cultura, e principalmente nas artes, uma espécie de continuidade, mas que sempre comportam as inovações empreendidas na cultura a partir das transformações desencadeadas no espírito:

[...] a base do mundo, do tempo e da natureza, a arte e a poesia formam imagens válidas para todos e compreensíveis por todos, que são o único terrenalmente, uma segunda criação ideal, subtraída a temporalidade determinada e concreta em que surge, terrenalmente imortal, uma língua para todas as nações. Deste modo as artes são o maior expoente da época, semelhante à filosofia.

Suas obras acham-se expostas exteriormente à sorte de todo o terrenal e do todo transmitido pela tradição, porém segue vivendo o bastante delas para liberar, exaltar e unir os séculos posteriores.⁶

A cultura, na análise de Burckhardt, representa uma dimensão fundamental que abriga em suas entranhas os elementos da sociedade: “A cultura requer um equilíbrio indeciso e delicado, levíssima vibração coloidal que sustenta o edifício humano”.⁷ E as artes, entendidas como manifestações diretas desse meio, são especialmente significativas para a reconstrução das etapas do espírito, pois representam um objeto privilegiado para a compreensão das intencionalidades: “As artes descansam nestas misteriosas vibrações pelas quais atravessam a alma. O fruto destas vibrações não é algo individual e temporal, sim algo simbolicamente importante e imperecível”.⁸

A relação de continuidade dos elementos da cultura e ao mesmo tempo sua conseqüente transformação, afirmativas que aparentemente produzem contradição ou ambigüidade, consolidam-se, na verdade, como uma chave de compreensão da própria cultura. A constatação de uma continuidade da cultura no tempo é o que nos permite no presente a compreensão de algo afastado na temporalidade, do universo do passado.⁹ Por outro lado, há na cultura possibilidades de modificação da sociedade, movimento e aceleração.

Mas, lembrando que as manifestações da cultura pertencem ao espaço da liberdade, desfaz-se a possível contradição. A cultura abriga simultaneamente as permanências e as mudanças. Toda a possibilidade de compreensão advém da relação inevitável que o presente adquire com o passado; as continuidades abrem as portas para compreendermos a cultura que nos foi legada e, ao mesmo tempo, as transformações que nela realizamos.

Se analisarmos em conjunto os três autores (Burckhardt, Warburg, Panofsky) do ponto de vista do problema da relação entre o particular e o universal, não é difícil perceber sua conexão

5. “La acción del fenómeno fundamental es la vida histórica tal y como fluye y refluye bajo mil formas complejas, bajo todos los disfraces posibles, libre e no libre, hablando tan pronto a través de la masa como a través de los individuos, unas veces en tono optimista y otras en tono pesimista, fundando y destruyendo estados, religiones y culturas, ora constituyendo un oscuro enigma ante sí misma, guiada más por confusos sentimientos transmitidos por la fantasía que por verdaderas reflexiones; ora dirigida por la pura reflexión y mezclada, a su vez, con ciertos presentimientos de lo que sólo mucho más tarde habrá de ocurrir”. Cf: Jacob BURCKHARDT, *Reflexiones sobre la historia universal*, p. 50.

6. “[...] A base del mundo, del tiempo y de la naturaleza, el arte y la poesía forman imágenes valederas para todos y comprensibles para todos, que son lo único terrenalmente, una segunda creación ideal, sustraída a la temporalidad determinada y concreta en que surge, terrenalmente inmortal, una lengua para todas las naciones. Deste modo las artes son el mayor exponente de la época, al igual que la filosofía.

Sus obras se hallan expuestas exteriormente a la suerte de todo o terrenal y de todo lo transmitido por la tradición, pero siegue viviendo lo bastante de ellas para liberar, apasionar y unir espiritualmente a los siglos posteriores [...]”. Cf: Jacob BURCKHARDT. *Reflexiones sobre la historia universal*, p. 107.

com estudo dos objetos artísticos. Pensar o universo do específico como capacitado a informar e formar idéias do passado abre espaço para a iconografia deixar os campos de conhecimentos da estética ou da simples ilustração nos trabalhos de história.

Os objetos artísticos, enquanto elementos singulares da cultura são elevados à possibilidade de elucidar questões sobre o passado, lembrando a circularidade inerente a produção de conhecimento histórico. Um documento deve ser encarado em um contexto, mas também como um elemento formador deste próprio contexto. Uma obra de arte é, por definição, um elemento herdado do passado, e, enquanto tal, parte dele. Ao mesmo tempo, a obra é um documento capaz de nos aportar informações que corroboram ou destituem “as concepções gerais predominantes”. Daí a afirmação de Panofsky de que todos os registros humanos são signos, pois representam partes importantes da humanidade, dizem sobre uma época, uma sociedade, uma cultura e um lugar:

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam idéias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm, portanto a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. Este é, fundamentalmente, um historiador (PANOFSKY, 1979: 24).

O processo intelectual do pesquisador, “fundamentalmente um historiador”, deve encaminhar à construção de sentido. Panofsky, ao declarar todos os registros do homem no tempo enquanto signos, ocupa-se em compor uma metodologia de interpretação, de decodificação e de organização dos mesmos. Mas os registros devem ser considerados individualmente e segundo os objetivos e a função de sua existência.

Para o autor, estudar os registros é procurar sempre as intenções dos sujeitos históricos, que definem o uso dos objetos, dos signos. Na produção de registros humanos existem dois tipos de objetos, aqueles que pertencem à esfera da utilidade, da prática, e aqueles que são do domínio da apreciação e da fruição estética. O que difere e delimita o domínio de cada um dos conjuntos de objetos é a intencionalidade do ator humano que o concebeu:

Assim, a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa, depende da ‘intenção’ de seus criadores. Essa ‘intenção’ não pode ser absolutamente determinada. Em primeiro lugar, é impossível definir ‘intenções’, *per se*, com precisão científica. Em segundo, as ‘intenções’ daqueles que produzem os objetos são condicionadas pelos padrões da época e o meio ambiente em que vivem. [...] Enfim, nossa avaliação dessas ‘intenções’ é, inevitavelmente, influenciada por nossa própria atitude, que, por sua vez, depende de nossas experiências individuais, bem como de nossa situação histórica (PANOFSKY, 1979: 32-33).

A intencionalidade, contudo, não é entendida como um ato individual. Por isso, quando o

7. “La Cultura requiere um equilibrio indeciso y delicado, levísima vibración coloidal que sostiene el edificio humano”. Cf. Alfonso REYES. “Prólogo”. In: Jacob Burckhardt. *Reflexiones sobre la historia universal*, p. 30.

8. “Las artes descansan en esas misteriosas vibraciones por las que atraviesa el alma. El fruto de estas vibraciones no es ya algo individual y temporal, sino algo simbólicamente importante e imperecedero”. Cf: Jacob BURCKHARDT. *Reflexiones sobre la historia universal*, p.106.

historiador, através das ações interpretativas, formar o quadro das intencionalidades, não é apenas a intencionalidade do indivíduo/artista que é recuperada, mas a de toda uma época.¹⁰ Na concepção de Panofsky, a intencionalidade é o que podemos conhecer do passado:

Os objetos da história da arte, portanto, só podem ser caracterizados numa terminologia que é tão reconstrutiva quanto a experiência do historiador de arte é recreativa: precisa descrever as peculiaridades estilísticas, não como estímulos de reações subjetivas, mas como aquilo que presta testemunho das ‘intenções’ artísticas (PANOFSKY, 1979: 40).

E se a intencionalidade é o meio como o espírito manifesta-se nas ações humanas, identificar as possíveis características deste espírito é, em alguma medida, tentar traçar as intenções de uma época e de um lugar. Intenções que se manifestam nas ações, na construção e manipulação de objetos, e exprimem a constituição ou desconstrução de uma cultura.

Alcançar a intencionalidade impõe três problemas por definição insolúveis. Em primeiro lugar, não é possível delimitar de modo definitivo as intencionalidades de um ator do passado e, provavelmente, nem do presente. Em segundo lugar, as intencionalidades são expressões mutáveis de acordo com as épocas e os lugares, são estruturas espaço-temporais. E, por fim, o presente do historiador exerce uma influência inevitável; as intenções de sua própria época e cultura irremediavelmente transformam o olhar sobre o objeto pesquisado e a nossa possibilidade de compreender as intenções do passado. Encarar estes problemas não é negar a existência concreta de uma intencionalidade que, dentro das possibilidades, deve ser buscada. Cabe ao historiador contorná-los e encará-los enquanto uma limitação inerente à tarefa de sua disciplina sem, contudo, torná-los um impedimento para a construção do conhecimento.

A defesa de Burckhardt de uma continuidade da transmissão cultural que aproxima o passado do presente deixa muitos ecos nos trabalhos de Panofsky, o que fica evidente na seguinte passagem:

O que é mortal em si mesmo consegue a imortalidade através da história; o que é ausente torna-se presente; velhas coisas rejuvenescem. [...] Pois, na verdade, pode-se dizer que um homem *viveu* tantos milênios quantos os abarcados pelo alcance de seu conhecimento de história (PANOFSKY, 1979: 45-46).

É interessante que essa forma de pensamento ultrapassa os limites da obra de Panofsky e até mesmo a de Burckhardt, representando uma proposição filosófica mais ampla da qual encontramos manifestações significativas de igual sentido em Dilthey:

[...] Para pôr a questão numa maneira geral: o homem, determinado e manietado pela realidade da vida, é posto em liberdade, não só pela arte – o que tem sido dito mais frequentemente – mas também pela compreensão da história. E esta ação da história, que seus detratores mais modernos não viram, alarga-se e aprofunda-se à medida que a consciência histórica atinge graus mais evoluídos (DILTHEY, 1995: 270).

Entender a história enquanto um fio contínuo, mas não linear, funda os elementos guias ne-

9. “[...] um fundamento último sobre o qual [Burckhardt] refletiu consistia em que o passado não é simplesmente passado, mas possui uma certa continuidade com o presente [...]”. Peter GAY. *O estilo na história*, p. 148-149.

cessários para concebermos a possibilidade de conhecimento das intenções de outras épocas e de outros povos. Burckhardt, assim como Panofsky, sempre afirmaram claramente suas críticas à concepção de uma historiografia ligada à noção de progresso. A intencionalidade defendida por Burckhardt assume alguns aspectos definidores distintos daqueles posteriormente adotados por Panofsky, mas esta configura ainda um ponto fundamental no entendimento das obras de arte e dos múltiplos elementos que elas comportam.

Panofsky divide em três instâncias os elementos formadores do significado de uma obra de arte: forma, tema e conteúdo (PANOFSKY, 1979: 36). Na esfera do conteúdo está a abertura para se alcançar as intenções expressas e que trazem, ao menos, traços do “espírito”, ou da cultura que representam.

Panofsky procura estabelecer um conceito de intencionalidade não mais nos termos genéricos adotados por Burckhardt (intencionalidade enquanto ação do espírito sobre os homens), mas sim circunscrito, uma intencionalidade artística. O que, sem dúvida, não nega a concepção de Burckhardt. A distinção é na verdade muito sutil, mas fundamenta os apontamentos metodológicos de Panofsky. Seu ponto de vista delimita o foco mais para o artista e sua obra, pensando na atuação do “espírito de época” na construção da arte:

Uma coisa, entretanto, é certa: quanto mais a proporção de ênfase na ‘idéia’ e ‘forma’ se aproxima de um estado de equilíbrio, mais eloqüentemente a obra revelará o que se chama ‘conteúdo’. Conteúdo, em oposição a tema, pode ser descrito nas palavras de Peirce como aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta. É a atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa — **tudo isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra.** É óbvio que essa revelação involuntária será empanada na medida em que um desses elementos, idéia ou forma, for voluntariamente enfatizado ou suprimido (PANOFSKY, 1979: 33) [Grifo meu].

A intencionalidade deveria ser despida de toda e qualquer consideração psicológica individualizante, tornando-se assim uma formulação coletiva. A intencionalidade, entretanto, também não se enquadraria em uma definição psicológica social. É muito mais, na visão do autor, os elementos identificáveis, no presente, pelo historiador. A forma, tema e o conteúdo de uma obra de arte dizem sobre a época e o lugar de sua produção na medida em que o pesquisador alcança os vestígios do “espírito” que a concebeu e não os elementos psicológicos sejam eles de um indivíduo ou de uma cultura:

O *kunstwollen* não se refere a uma realidade psicológica individual (as intenções do artista, quando nos são conhecidas, não explicam a obra de arte, mas constituem um ‘fenômeno paralelo’ a ela), nem à psicologia de uma determinada época: **ele ‘não pode ser nada além daquilo que fica (para nós, mas objetivamente) como um sentido último e definitivo do fenômeno artístico.** Com base nele, as características formais e de conteúdo da obra de arte podem encontrar não tanto unificação conceitual, mas uma explicação na ordem da história do sentido’ (GINZBURG, 2002: 67) [Grifo meu].

O autor, entretanto, posteriormente pareceu hesitar a respeito do caráter inconsciente da

10. “[...] não podemos analisar o que não compreendemos, nosso exame pressupõe descodificação e interpretação”. Erwin PANOFSKY. *Significado nas artes visuais*, p. 28.

intencionalidade expressa no ‘conteúdo’, “aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta”, do objeto artístico. A necessidade de se consultar outros documentos, a fim de traçar o conteúdo da obra de arte, guiada pela intuição do historiador, acaba por criar um impasse estrutural na proposição do método iconológico.

Panofsky, em suas defesas específicas da iconologia, faz questão de afirmar a importância do uso de outras fontes para se traçar os pontos fundamentais de uma época. Segundo ele, outros documentos seriam fundamentais a fim de alcançar o conhecimento das intenções apenas “denunciadas”:

Estudará os princípios formais que controlam a representação do mundo visível ou, em arquitetura, o manejo do que se pode chamar de características estruturais, e assim construir a história dos ‘motivos’. Observará a interligação entre as influências das fontes literárias e os efeitos de dependência mútua das tradições representacionais, a fim de estabelecer a história das formulas iconográficas ou ‘tipos’. E fará o máximo possível para se familiarizar com atitudes religiosas, sociais e filosóficas de outras épocas e países, de modo a corrigir sua própria apreciação subjetiva do conteúdo (PANOFSKY, 1979: 37).

Tal afirmação, todavia, abre espaço para inferências, para conclusões, sobre uma dada época e cultura, muitas vezes verossímeis, mas, que, no entanto, não possuem a obra de arte analisada como veículo.

Esse obstáculo metodológico criou em Panofsky certa descrença na iconologia e, sobretudo no ato inconsciente da intencionalidade. Se não produziu um abalo decisivo na idéia de uma a intencionalidade, por definição, alheia à consciência dos autores sociais, definiu, ao menos, uma relativização da ação inconsciente. Ressaltando este aspecto, Ginzburg tece um comentário relevante em relação à mesma passagem:

[Panofsky] vê os perigos desse apelo à intuição e postula um controle sobre ela a partir de ‘documentos que iluminam as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, do período, do país em estudo’. É evidente que uma tal formulação permite, pelo menos em princípio, fugir ao risco, exemplificado a propósito de Saxl, de ler nos testemunhos figurativos aquilo que se aprendeu por outras vias. Porém, não é de todo arriscado supor que nas últimas décadas tenha penetrado em Panofsky uma leve desconfiança em relação ao método propriamente iconológico. Um sintoma eloquente, ao lado da inclinação sempre mais visível, verificável também em alguns estudos mais recentes, para as pesquisas puramente iconográficas, é-nos oferecido por uma correção feita por Panofsky na reedição (1955) do ensaio introdutório a *Studies in iconology*. O objeto da iconologia, escreveu ele, é representado por aqueles ‘princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica, inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada numa obra’; na reedição, foi suprimida a palavra ‘inconscientemente’. Isso, sem dúvida, faz parte da recente revalorização a que de fato procedeu Panofsky quanto a intervenção de ‘programas’ racionais e conscientes na atividade artística (GINZBURG, 2002: 69).

A fé na relevância do estudo, do desvelar, da obra de arte a partir da sua materialidade, consolida uma experiência metodológica fundamentalmente embasada na busca por aquilo de fato condensado na sua forma. Enfim, para compreendermos as obras de arte, não bastam

relacioná-las a textos e fatos referentes à conjuntura. Há sempre a necessidade de atingir os elementos efetivamente apresentados, e não, ao contrário, o que admitiríamos estar representado.

Daí a definitiva recusa de Panofsky em aceitar análises de objetos artísticos formulados com base nos parâmetros da psicologia. As análises psicológicas das artes, segundo o autor, estão sujeitas a um erro grave, independente se sustentadas por uma noção psicológica individual ou coletiva. Ao inferir significados para as obras de arte não expressos efetivamente em seu veículo, um quadro ou uma escultura, por exemplo, distanciam as afirmações da compreensão possível do objeto. São afirmações sustentadas por elementos do campo da abstração, por aquilo que se pode supor conhecer da mente humana, mas que nada nos dizem sobre o passado, daquilo que o artista e sua cultura nos legaram.

Esta metodologia, entretanto, vê-se abalada por um lado, pelo perigo que ronda os historiadores da arte de inferir aspectos sobre uma época e uma cultura que não foram concretamente representados no objeto. Por outro lado, afirmar a intencionalidade artística como alheia ao autor revela-se como uma opção nem sempre verificável definitivamente. O recuo de Panofsky não representa uma descrença do autor na importância da concretude apresentada no objeto analisado, mas antes uma relativização do total desconhecimento, por parte dos artistas, do processo de materialização das idéias e a enorme dificuldade de elencar os elementos concretos de uma obra e traçar seus significados, sem se entregar aos perigos de conclusões influenciadas por sentidos externos ao objeto.

A necessária busca pelo concreto — as dificuldades de interpretá-lo e de se ater a ele no discurso historiográfico — que aparentemente desanimou Panofsky, abre, todavia, as portas para a composição de um método historiográfico mais empírico. Pensar a relevância da representação material é definir para a historiografia limites das inferências e das afirmações. A micro-história definida por Carlo Ginzburg representa, de modo muito significativo, uma historiografia sustentada primordialmente na observação empírica, na busca por vestígios culturais.

A historiografia de Carlo Ginzburg está especialmente atenta à relevância das singularidades para o conhecimento histórico. Considerado, por muitos estudiosos, o texto fundador da micro-história, *Sinais. Raízes de um paradigma indiciário* (1979) define os parâmetros daquilo que Ginzburg chamou de Paradigma Indiciário, um dos pilares teóricos fundamentais da micro-história. Em grande medida, este paradigma é a defesa do valor das singularidades na construção de um conhecimento sólido, capaz de abarcar aspectos que outras perspectivas historiográficas mais generalizantes não tematizaram.

O paradigma indiciário é representativo nesse sentido, pois ao definir os elementos aparentemente negligenciáveis como fonte, como mecanismo de conhecimento do passado, eleva ao ponto culminante da produção historiográfica as particularidades que até então seriam desprezadas. Os indícios, as pistas, de que nos fala o historiador italiano, são particularidades, pertencem ao domínio da singularidade. Entretanto, Ginzburg vai além de uma defesa da importância do singular e da dinâmica entre o particular e o geral. Ele procede à defesa do empirismo, da relevância para a pesquisa histórica das provas materiais, concretas, dos objetos.

As inferências e conclusões do historiador necessitam ser sempre sustentadas por elementos destacados no próprio objeto. Os elementos que identificamos como parte de um contexto podem nos dizer algo a respeito do objeto, mas nem sempre essa relação é identificável e, sobretudo, não nos é informada apenas pelo objeto. O elemento estudado possui uma existência concreta e traz informações relevantes, portanto, a investigação do passado deve pressupor o elemento estudado como componente desse passado que almejamos reencontrar. Nas palavras de Ginzburg, reencontrar esse passado nos objetos é buscar “zonas privilegiadas”: “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas — sinais, indícios — que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 2002: 177). Somente assim, o particular pode verdadeiramente construir o conhecimento do passado, pois ele enquanto parte do passado não é somente um documento, mas também, constituinte do contexto, um elemento concreto e significativo enquanto tal, e, portanto, capaz de transformar a nossa compreensão do mesmo.

O singular, incessantemente buscado por Ginzburg, são os indícios, as provas concretas do passado, assim como o próprio paradigma indiciário nos foram legados pelo passado. O autor define diversas formas de conhecimento pautadas neste paradigma, mas ressaltando, sobretudo que:

[...] um sutil parentesco as unia: todas nasciam da experiência, da concretude da experiência. Nessa concretude estava a força desse tipo de saber, e o seu limite? a incapacidade de servir-se do poderoso e terrível instrumento da abstração (GINZBURG, 2002: 166-167).

A micro-história não se compõe evidentemente por um grupo homogêneo de pesquisadores, mas os historiadores por ela interligados possuem em comum os parâmetro de valorização do particular. A totalidade não perde importância face ao estudo do específico, mas as partes, as singularidades da cultura do homem passam a ser valorizadas como elementos significativos e que pelas informações que abrigam devem constituir-se como foco privilegiado para a compreensão das sociedades humanas no decorrer da sua história:

A análise micro-histórica é, portanto, bifronte. Por um lado movendo-se numa escala reduzida permite em muitos casos uma reconstituição do vivido impensável noutro tipos de historiografia. Por outro lado, propõe-se a indagar as estruturas dentro das quais aquele vivido se articula (GINZBURG, 1991: 178).

Buscar o vivido em outras épocas e lugares é buscar um passado de existência real e não abstrações generalizantes. É quase tocar o que ficou perdido no tempo, tornar palpável aquilo de que somente possuímos pistas, vestígios. Os registros da cultura são os indícios que nos levam a compreender, ao menos um pouco, os objetos e os processos de sua criação. Lançar nosso olhar sobre eles é permitir que o seu sentido e o seu significado sejam de alguma forma ativos novamente:

“[...] as humanidades [...] não se defrontam com a tarefa de prender o que de outro modo fugiria, mas de avivar o que, de outro modo, estaria morto. Em vez de tratarem de fenômenos temporais e fazerem o tempo parar, penetram numa área em que o tempo parou, de moto próprio, e tentam reativá-lo. Fitando esses registros, congelados, estacionários, que segundo disse ‘emergem de uma corrente do tempo’, as humanidades tentam capturar

os processos em cujo decurso esses registros foram produzidos e se tornaram o que são” (PANOFSKY, 1979: 44).

A materialidade dos registros humanos estudados pelo historiador permite a recomposição das muitas partes que integram o momento e as necessidades que o conceberam. Nesse sentido, cabe ao historiador conceber as obras de artes enquanto registro e vestígio do passado. Sua forma específica de expressão é significativa ao nos dizer das necessidades estéticas de uma época. Compõem uma história dos estilos, das formas de composição e do gosto. Mas, além disso, como Burckhardt, Panofsky e Ginzburg procuram demonstrar, uma obra de arte, ou outro vestígio do passado informa mais que seus aspectos formais e dizem muito de uma época e de um lugar. Até mesmo as suas formas e o gosto que exprimem podem ajudar a pensar esse passado.

Os efeitos da relação entre o singular e a totalidade na história e a possível materialização das intencionalidades dos agentes históricos são fundamentais para a formação da história da arte. A disciplina, como evidencia Panofsky, deve enquadrar as obras de arte dentro de uma perspectiva que ressalte seu valor enquanto vestígio ou “signo” do passado e, portanto, sintoma das intencionalidades. Panofsky, ao propor as artes como indícios das manifestações humanas, define um método, a iconologia. Os parâmetros e as conseqüências metodológicas dos estudos do autor conformam seus objetivos de romper os limites da compreensão dos objetos artísticos.

Os problemas apresentados marcam a estrutura de qualquer tentativa de estudo das obras de arte. Tais problemas, como procuramos ressaltar anteriormente, são fundamentais na composição de metodologias para o trabalho do historiador da arte. A solução apontada por Panofsky — que nos interessa aqui diretamente — procura encarar as questões e limitações da compreensão dos objetos artísticos, profundamente estudados por ele, buscando a composição de um método mais seguro de análise, o método da iconologia.

Num texto bastante conhecido, Panofsky expõe a formulação de seu método partindo de um exemplo do universo do cotidiano, numa passagem muito citada: um homem cumprimenta o autor na rua, o primeiro acena-lhe com o sutil levantar de seu chapéu. O ato cotidiano, descrito pelo autor, serve para traçar os componentes do significado e os possíveis níveis de compreensão que se pode estabelecer em uma mensagem. Em um primeiro momento podemos perceber, a partir desta saudação, a relação de amizade entre os personagens e os sentimentos daquele que realiza a ação. A partir de então passamos a compreensão que tal gesto é um modo de cumprimento ocidental. Finalmente, que o ato cortês condiciona esse homem ao seu modo pessoal e ao mesmo tempo cultural de relacionar-se com o mundo.

Aparentemente o exemplo não possui nenhuma relação com a história da arte e os problemas suscitados em explanações teóricas realizadas pelo autor em outros trabalhos, mas a construção metodológica almejada pelo autor torna urgente delimitar as instâncias que compõem o significado. Assim, através de um exemplo prático, o autor procura mostrar aos seus leitores que a significação pode e deve ser decomposta em camadas para a profunda compreensão do objeto e sua mensagem.

Na definição de Panofsky, o significado divide-se em três estágios. O primeiro seria percebido a partir dos sentidos, é o que chama de significado *natural*, diretamente relacionado a elemen-

sensíveis, identificaria as ações e as expressões. Um segundo estágio permitiria a construção de um significado a partir de uma experiência consciente. O significado *convencional* é sempre atribuído de modo inteligível e fornecido com base nas ações práticas. Por fim, no terceiro estágio toda mensagem possui um *conteúdo* que diz a seu intérprete sua essência. Este conteúdo “[...] não se manifesta claramente, porém sintomaticamente [...]” (PANOFSKY, 1979: 49). O significado *intrínseco* ou *conteúdo* manifesta a expressão geral de uma época e uma cultura. O conteúdo aponta, como vimos, traços culturais fundamentais qualificantes:

[...] todas essas qualidades [atribuídas à mensagem pelo conteúdo] que o retrato mental explicitamente mostraria são implicitamente inerentes a cada função isolada; de modo que, inversamente, cada ação pode ser interpretada à luz dessas qualidades (PANOFSKY, 1979: 49).

As qualidades, ou fragmentos culturais, manifestos nas obras são evidentemente representantes da circularidade do conhecimento histórico expostos por Panofsky. A circularidade determina que um fragmento, no caso mais especificamente uma obra de arte, seja parte do passado e simultaneamente documento.

A compreensão do conteúdo de uma mensagem depende, portanto, da relação que estabelece seu intérprete com a cultura a qual pertence o objeto. Entretanto, o contrário é igualmente válido, ou seja, o objeto, ou mensagem, traz ao intérprete informações relevantes sobre a cultura a qual se liga. Devido a essa capacidade de informar atribuída ao conteúdo, o autor estabelece esta instância do significado como um elemento aglutinador.

O conteúdo de uma mensagem expõe os eventos e, mais do que isso, expressa o lugar por ele ocupado na sociedade que o consolidou: “é possível defini-lo como um princípio unificador que sublinha e explica os acontecimentos visíveis e sua significação inteligível e que **determina até a forma** sob a qual o acontecimento visível se manifesta” (PANOFSKY, 1979: 50). Os traços da cultura identificáveis nas mensagens artísticas são as manifestações que Panofsky definiu, em um primeiro momento, como inconscientes aos autores das obras e que, posteriormente, reformulou esta posição, relativizando o caráter definitivo dessa afirmação. Importa-nos aqui a possibilidade do conteúdo, expressão direta da cultura e do tempo, marcar a composição da experiência inteligível e, ainda, “determinar até a forma”, a materialização dos fenômenos humanos.

Cada camada de significação identificada por Panofsky (natural, convencional e conteúdo) possui uma correspondência nas etapas de interpretação dos objetos artísticos, as quais o autor formalmente denomina de etapa pré-iconográfica, iconográfica e iconológica respectivamente. No primeiro contato com a mensagem artística cabe ao historiador traçar em relação à obra o *tema primário ou natural*, basicamente composto por elementos fáticos, como as ações, elementos expressivos, como os sentimentos. Em um segundo momento deve-se definir o *tema secundário ou convencional*, combinação dos elementos identificados na etapa anterior com assuntos e conceitos. O autor ressalta as manifestações literárias como um recurso fundamental para a composição do tema convencional por serem os assuntos e conceitos, em grande parte, transmitidos por essas fontes.

Finalmente, alcança-se o *significado intrínseco ou conteúdo* da obra de arte. Panofsky detém-se mais detalhadamente na iconologia, e procura tratá-la de modo privilegiado por caber a este estágio da interpretação a compreensão do passado e do objeto enquanto manifestação concreta do vivido:

[...] tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse algo mais (PANOFSKY, 1979: 53).

O conteúdo a partir da sua característica primordial de aglutinação reúne, na materialidade das artes, as expressões diretas da intencionalidade artística. A iconologia denota uma postura interpretativa do historiador, que na sua busca pelo conteúdo unifica as múltiplas partes, os muitos fragmentos da cultura, representados concretamente em seu objeto. Daí a afirmação fundamental da iconologia enquanto um “princípio unificador” em oposição à iconografia. Esta, por sua qualidade descritiva, classifica o fenômeno principalmente através da decomposição em diversos elementos, sem, contudo, produzir sua significação completa. Na definição de Panofsky a “iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” (PANOFSKY, 1979: 54).

A interpretação produzida pelo historiador para cada nível de significação da mensagem artística pressupõe o conhecimento abrangente das formas, dos temas e conceitos, assim como das essências. Esse conhecimento advém da prática e da experiência do historiador da arte. Contudo, como Panofsky procura enfaticamente ressaltar, a experiência e intuição do estudioso não são suficientes, “não garantem a exatidão”, (PANOFSKY, 1979: 55, 59) são inferências que possivelmente não correspondem a uma precisa compreensão do objeto artístico.

O método de trabalho do historiador da arte deve prever, então, ante esse problema que pode comprometer gravemente a construção de suas afirmações, mecanismos que permitam a correção dos desvios. Assim como, evidentemente, aproximar ao máximo a interpretação da mensagem veiculada pela obra de arte. A correção das distorções e digressões analíticas e sintéticas na formulação interpretativa das obras torna necessário o minucioso estudo das manifestações artísticas em seu conjunto. Em cada nível de significação deve-se buscar a historicidade dos seus componentes. O primeiro nível de significação, atrelado aos elementos fatuais, a correção das distorções analíticas faz necessária a composição da trajetória da representação formal dos fatos e sentimentos, ou seja, dos motivos artísticos. Ou ainda, nos termos do autor, a *história dos estilos*. O segundo nível pautado na relação do objeto artístico com temas e conceitos requer a construção da história destes e suas manifestações nas obras. Processo que Panofsky denomina como a *história dos tipos*. E, por fim,

[...] nossa intuição sintética deve ser corrigida por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos. Isso significa o que se pode chamar de *história dos sintomas culturais — ou símbolos*, no sentido de Ernest Cassirer — em geral (PANOFSKY, 1979: 63) [Grifo meu].

Os sintomas culturais são a unidade cultural e temporal que liga a obra de arte a seu passado.

O passado, no entanto, não é a unidade que interliga todos os sintomas culturais, ele próprio é uma parte desses sintomas. Por isso, o autor relaciona os sintomas que propõe serem buscados com a noção de símbolo de Ernest Cassirer. Para este, as diversas atividades humanas se interligariam definindo “o círculo de humanidade” (CASSIRER, 1992: 116).

As atividades humanas se aglomeram. E mais que isso, manifestam princípios e uma organização em comum. Segundo Cassirer, as manifestações do homem: “a linguagem, o mito, a arte, e a religião são partes deste universo. São os vários fios que tecem a rede simbólica, a teia emaranhada da experiência humana” (CASSIRER, 1992: 50). Esse emaranhado é, na concepção do autor, o universo simbólico. Os símbolos fixam as estruturas que organizam a ‘humanidade’ e estendem-se a uma amplitude tal que mesmo

[...] a realidade física parece retroceder proporcionalmente, à medida que avança a atividade simbólica do homem. Em lugar de lidar com as próprias coisas, o homem, em certo sentido, está constantemente conversando consigo mesmo. Envolveu-se por tal maneira em formas lingüísticas, em imagens artísticas, em símbolos míticos ou em ritos religiosos, que não pode ver nem conhecer coisa alguma senão pela interposição desse artificial (CASSIRER, 1992: 50).

Os símbolos na definição de Cassirer, nas palavras do autor, a sustentação, a estrutura das atividades humanas. Podemos, então, concebê-los como a cultura do homem. Daí a relação direta estabelecida por Panofsky de sua noção de sintomas culturais com o conceito de símbolo de Cassirer. O universo simbólico ou a cultura são os elementos capazes de aglomerar, definir e criar as manifestações humanas. As atividades diversas realizadas pelo homem, sejam do meio prático e cotidiano ou do meio teórico e conceitual, estão completamente permeadas por esse universo, ou melhor, pela cultura. As artes, a linguagem, a religião, qualquer outra atividade que se queira pensar dizem respeito à cultura, ou, se preferirmos a definição de Panofsky, são seus sintomas.

A divisão da mensagem artística em três níveis como nos propõe Panofsky é, na verdade, um recurso metodológico. A mensagem deve ser pensada enquanto unidade. A decomposição dos elementos do significado determina instâncias de diferentes graus de complexidade. Esses graus de complexificação resultam imediatamente na observação da compleição das informações abarcadas numa imagem. Os níveis de significação ou as:

[...] categorias nitidamente diferenciadas, que [...] parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui parecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível (PANOFSKY, 1979: 64).

Somente o encadeamento das categorias metodológicas, ou seja, da pré-iconografia, da iconografia e da iconologia, aliadas aos seus respectivos mecanismos corretivos — a história dos estilos, a história dos tipos, e a história dos sintomas culturais — podem produzir a compreensão da obra de arte e de sua historicidade. A mensagem do objeto é sempre uma unidade e a sua decomposição deve ser encarada sempre enquanto um recurso formal do historiador.

A capacidade sintética atribuída por Panofsky à iconologia, última etapa metodológica, revela definitivamente a necessidade de inter-relação das etapas e marca o valor da obra enquanto objeto de dedicação do historiador. A unidade metodológica é também a unidade das informações colhidas: uma imagem, como já explanamos em outros momentos, é documento e componente do passado a que se relaciona, e principalmente nos diz daquilo que é unidade, a cultura e a época a qual está atrelada.

A partir dos apontamentos metodológicos de Panofsky o processo de interpretação de um objeto artístico pressupõe duas etapas: uma analítica — pré-iconografia e a iconografia — e uma sintética — a iconologia. Visto desse modo, o método de Panofsky muito se assemelha àquele de Carlo Ginzburg ao associar análise e síntese como paradigma para o conhecimento histórico. Assim cabe ao objeto artístico ser fonte para a pesquisa histórica podendo ser desvendado como aqueles outros vestígios particulares buscado por Ginzburg. A arte relacionando-se, de modo indissociável, a uma época e a uma cultura pode ser então considerada como parte integrante do trabalho do historiador e enquanto vestígio singular é a fixação no tempo da relação entre a parte e o todo, entre aquilo que é particular e o universal.

BIBLIOGRAFIA

BLOCH, Marc. *Apologia da história*. Ou ofício de historiador. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BURCKHARDT, Jacob. *Reflexiones sobre la historia universal*. Tradução Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Colección popular).

_____. *O renascimento italiano*. Tradução Antonio Borges Coelho. Lisboa: Editorial Presença, 1973. (Biblioteca de textos universitários).

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. Introducción a una filosofía de la cultura. Tradução Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. (Colección popular).

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 3ª. ed. Tradução Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. (Coleção pensamento humano).

GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DILTHEY, Wilhelm. “A natureza do conhecimento histórico”. In: GARDINER, Patrick. *Teorias da história*. 4ª ed. Tradução Vítor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1991.

_____. *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e História. 2ª ed. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção teoria).

LIMA FILHO, Henrique Espada Rodrigues. *Microstoria: escalas, indícios e singularidades*, 1999. Dissertação (Doutorado em História) Unicamp. Campinas.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kees & J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RILKE, Rainer Maria. *Alguns poemas e cartas a um jovem poeta*. Tradução Geir Campos, Fernando Jorge e outros. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. (Clássicos de ouro).

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte; o problema da evolução na arte mais recente*. Tradução João Azanha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.