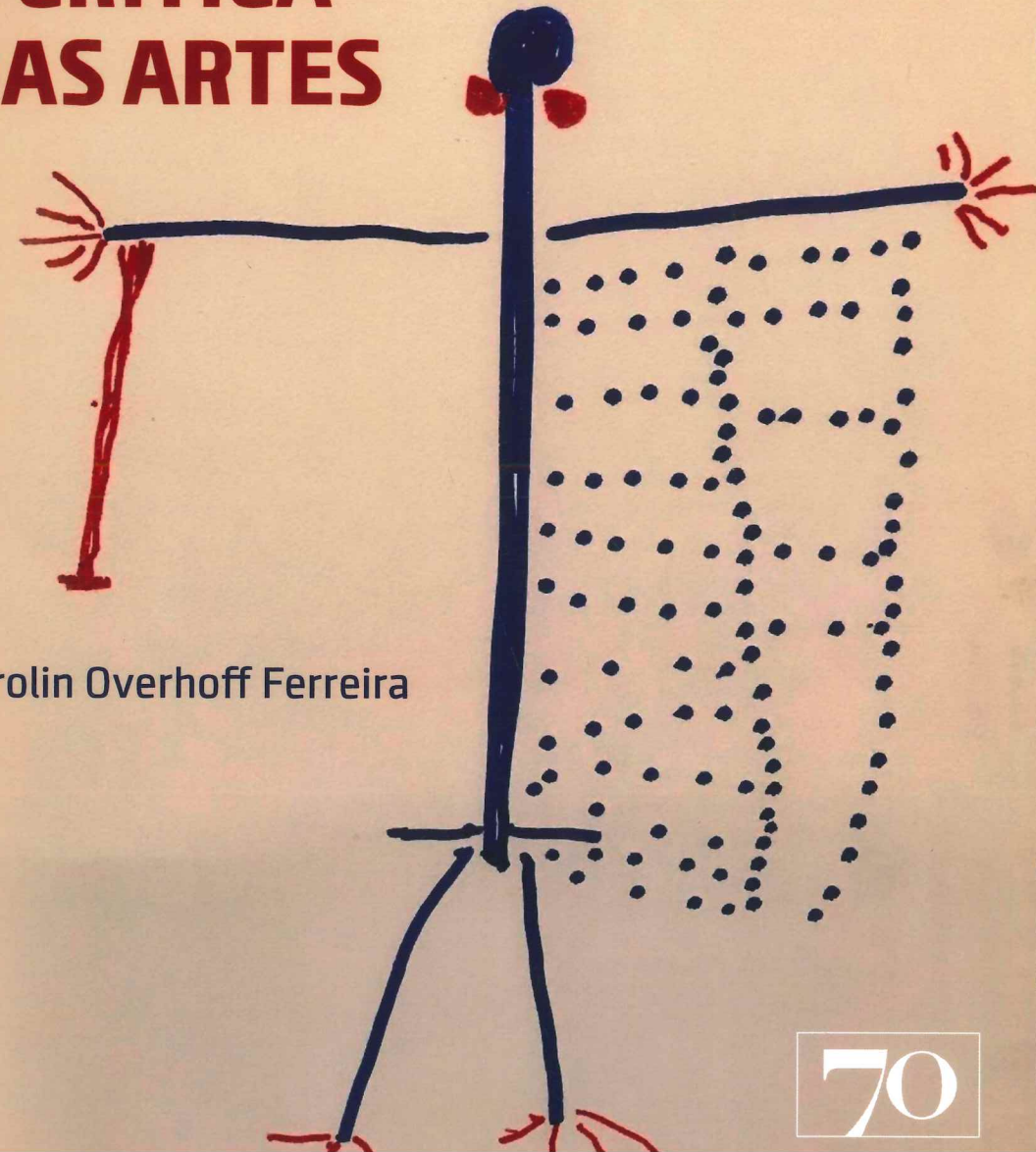


INTRODUÇÃO BRASILEIRA À TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA DAS ARTES

Carolyn Overhoff Ferreira



INTRODUÇÃO BRASILEIRA À TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA DAS ARTES
© ALMEDINA, 2019

AUTOR: Carolin Overhoff Ferreira
DIAGRAMAÇÃO: Almedina
EDITOR DE AQUISIÇÃO: Marco Pace
COORDENAÇÃO EDITORIAL: Karen Abuin
ASSISTENTE EDITORIAL: Isabela Leite
REVISÃO: Débora Dutra Vieira
DESIGN DE CAPA: Roberta Bassanetto
IMAGEM DE CAPA: Poraco, desenho Yanomami sem título, da série Ñoamu, © Claudia Andujar
ISBN: 978-856-2938-16-0

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ferreira, Carolin Overhoff
Introdução brasileira à teoria, história e crítica
das artes / Carolin Overhoff Ferreira. – São Paulo:
Edições 70, 2019.

Bibliografia.
ISBN 978-856-2938-16-0

1. Arte – Brasil – História 2. Arte – Estudo
e ensino 3. Arte – Teoria 4. Crítica de arte
5. Estética 6. História da arte I. Título.

19-28035

CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes : Teoria, história e crítica 709

Maria Paula C. Riyuzo – Bibliotecária – CRB-8/7639

Este livro segue as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990).

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro, protegido por copyright, pode ser reproduzida, armazenada ou transmitida de alguma forma ou por algum meio, seja eletrônico ou mecânico, inclusive fotocópia, gravação ou qualquer sistema de armazenagem de informações, sem a permissão expressa e por escrito da editora.

Agosto, 2019

EDITORA: Almedina Brasil
Rua José Maria Lisboa, 860, Conj. 131 e 132, Jardim Paulista | 01423-001 São Paulo | Brasil
editora@almedina.com.br
www.almedina.com.br

*Para meu filho, Cauã,
meu artista mais amado*

COMO A ARTE É ESTUDADA COMO CIÊNCIA?

Nos capítulos anteriores abordei a relação entre as artes e as áreas mais antigas do conhecimento, nomeadamente a Filosofia, a Teologia e a história. Estudamos o debate acerca da relação entre sensível e inteligível, por meio do qual filosofia e teologia tentaram compreender e controlar a arte. Vimos que nos estudos historicizantes das artes foram usados modelos historiográficos teleológicos e/ou positivistas, que resultaram em narrativas mestras ou ficções, refletindo esses modelos – embora a historicidade do fazer humano, inclusive do terceiro espaço, tenha sido estudada, de acordo com Foucault, como libertação do homem da história teleológica religiosa, em especial do medo do fim da história no juízo final. Mostrei também que a crítica sempre levou em consideração a teoria e a história das artes.

Neste capítulo verificaremos que o estudo científico da arte – quando a História da Arte foi estabelecida como disciplina – não só passou primeiro pela historicidade, mas que a crescente tentativa de tornar o estudo das artes uma ciência não deve ser interpretada como uma evolução com um plano claro ou linear, ou seja, como ficção teleológica. De fato, perceberemos que o primeiro paradigma estabelecido pela disciplina – a saber, a relação entre época e estilo – nunca foi verdadeiramente substituído, apesar da tentativa de torná-lo mais complexo até chegarmos à declaração do fim da disciplina – factualmente o fim do paradigma – por Hans Belting em 1983. Para tal, conheceremos primeiro o conceito “paradigma”, introduzido por Thomas Kuhn (2006), um estudioso americano da história das ciências, bem como o conceito “indisciplinaridade”, do filósofo Jacques Rancière (2006), que já conhecemos. A seguir, apresentarei as diversas abordagens metodológicas ao longo da existência do estudo científico das artes – o já mencionado paradigma do estilo e da época, a análise formal comparativa de Heinrich Wölfflin (1964-1945), o conceito

“autor”, a iconografia, a ciência cultural de Aby Warburg e a ideia de uma “virada icônica” ou “virada pictórica”.

6.1. DA CIÊNCIA: PARADIGMA E INDISCIPLINARIDADE

O conceito “paradigma”, na definição de Thomas Kuhn (2006, p. 19), provém do questionamento das histórias convencionais sobre a ciência, que costumam ser resumidas em livros didáticos, apresentando de forma cronológica o que cientistas faziam, e quando, enumerando fatos, teorias e métodos. Esses livros contam a ciência como se existisse uma evolução progressiva do conhecimento, capaz de resolver sucessivamente os problemas detectados. Visando combater essa forma de pensar a ciência, Kuhn elaborou um ponto de vista bem diverso. Ele parte da tese de que, para substituir a solução de um problema científico por outra, seria necessário primeiro uma crise que implicasse a percepção da limitação da solução anterior. Essa crise seria seguida por uma revolução, porque as mudanças na solução do problema fariam que o mundo fosse visto de outro modo (Kuhn, 2006, p. 24). O exemplo clássico de uma revolução científica dessa envergadura seria a passagem do modelo geocêntrico do universo para o modelo heliocêntrico.

No entanto, qualquer investigação teria início com um enigma que estimula a ciência a desvendá-lo. No caso da posição da Terra em relação ao Sistema Solar, desde Aristóteles havia dúvidas quanto à concepção de que todos os astros orbitassem o nosso planeta. Em 1543, Nicolau Copérnico voltou para o enigma com uma solução nova e revolucionou a astronomia e a nossa maneira de ver o mundo, defendendo a teoria de que todos os planetas giravam ao redor do Sol (Kuhn, 2006, p. 153-154). A solução encontrada – o modelo heliocêntrico – foi depois reconhecida pela comunidade científica e tornou-se paradigma. Vemos na Figura 77 uma comparação dos dois modelos no atlas *Harmonia Macrocosmica*, publicado em 1660 por Andreas Cellarius.

É com base nesse e em muitos outros exemplos de teorias de cientistas importantes, como Isaac Newton (1643-1727), Charles Darwin (1809-1882) e Albert Einstein (1879-1955), que Kuhn ilustra o procedimento investigativo científico e a mudança de paradigma nele. Explica ainda que, quando as revoluções são finalmente aceitas, acabam se tornando

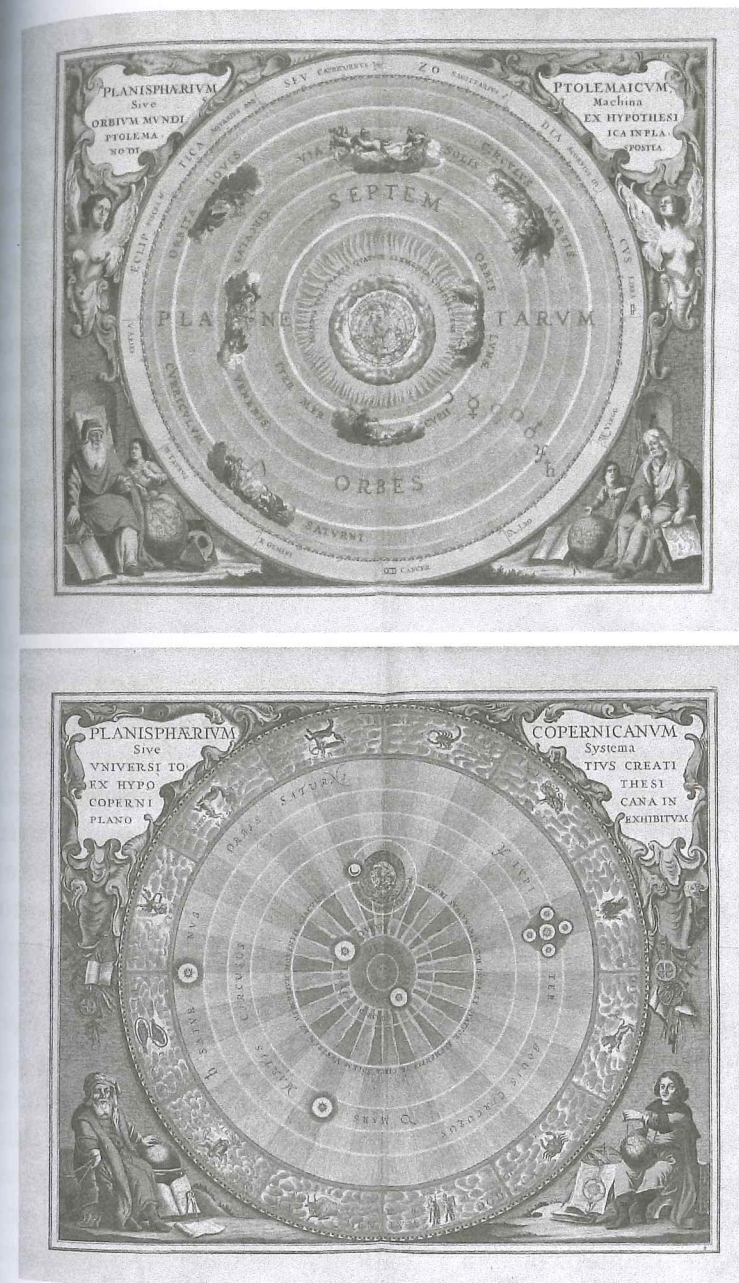


FIGURA 77

Modelo geocêntrico e modelo heliocêntrico, Andreas Cellarius, *Harmonia Macrocosmica*, 1660. Gravuras em livro.

(Fonte: www.staff.science.uu.nl)

os novos paradigmas da “ciência normal”, que está “baseada em uma ou mais realizações científicas passadas” (Kuhn, 2006, p. 29). Isso leva a um novo problema: que os paradigmas mais recentes constem depois, dos manuais científicos, como soluções definitivas. Por isso, as soluções da ciência não deveriam ser nunca vistas como estáveis, porque precisariam mudar conforme surgem novas crises e revoluções.

Após ter sido reconhecido pela sociedade de especialistas, Kuhn (2006, p. 68) alerta que o novo paradigma seria depois defendido por ela até outra crise e outra revolução. Muitas vezes isso demoraria a acontecer, porque a sociedade de cientistas seria pouco inclinada a abrir mão do paradigma encontrado. Revoluções não são aceitas de bom grado, e o autor argumenta que quanto mais sofisticada for a sociedade científica, mais ela resistirá a um novo paradigma, visto que este fará colapsar a visão de mundo conquistada a muito custo. Ou seja, paradoxalmente, as sociedades científicas seriam conservadoras e resistentes a novas soluções do mesmo problema.

Além do mais, a dinâmica de solucionar enigmas não ocorreria de forma progressiva ou com um fim declarado. Não haveria nenhuma teleologia envolvida, porque qualquer solução de um problema científico seria sempre temporária e provisória. Isso seria totalmente lógico, pois como não existe resposta ao enigma, também é impossível definir um ponto final. Curiosamente, Kuhn utiliza o famosíssimo exemplo da luta pela sobrevivência das espécies de Charles Darwin para explicar a falta de um alvo predeterminado na ciência. Se é verdade que o cientista inglês não só teria revolucionado a teoria da evolução, mas também o pensamento positivista sobre a ciência, Kuhn demonstra, por outro lado, que o paradigma desenvolvido por Darwin acerca da evolução das espécies já existia em autores como Jean-Baptist Lamarck (1744-1829), Robert Chambers (1802-1871) e Herbert Spencer (1820-1903), e que a revolução darwiniana, de fato, consistiu na abolição da ideia de existência de uma evolução teleológica propriamente dita. Em consequência, em seu livro *A Origem das Espécies*, de 1859, Darwin efetivamente não teria reconhecido nenhum objetivo posto de antemão para a evolução, seja por Deus, seja pela natureza. Em vez disso, “[...] a seleção natural, operando em um meio ambiente dado e com os organismos reais disponíveis, era a única responsável pelo surgimento gradual, mas regular, de organismos mais elaborados, mais articulados e muito mais especializados” (Kuhn,

2006, p. 216-217). Enquanto se sabia que havia um desenvolvimento, o novo paradigma eliminou a ideia de um objetivo ou um plano pré-determinado nela. Essa sugestão, de que a complexidade das espécies derivava da luta na natureza, de fome e de morte, causou um choque profundo e reações fortes, tanto na sociedade como um todo como no meio científico, mas, acima de tudo, na Igreja, que viu sua maneira de ver o mundo despedaçada.

Para melhor entendermos a dimensão revolucionária de um novo paradigma, como o da teoria evolucionista darwiniana, bem como as subsequentes resistências a ele, vale a pena trazer ainda o conceito “indisciplinaridade”, de Rancière (2006). Porque ele revela um outro aspecto da ciência, mencionado também por Kuhn (2006), quando diz que a sociedade de especialistas não gosta de ser confrontada com revoluções científicas. Trata-se da importante observação de que as disciplinas se fecham entre elas para proteger seus paradigmas. Para tornar isso bem claro, Rancière reflete sobre o ponto de partida das pesquisas – a escolha do objeto –, que garantiria uma posição de poder à comunidade científica ao estabelecer um conhecimento supostamente estável. Em vez dos métodos, seria a constituição, isto é, a escolha dos objetos, que determinaria o conhecimento. Por meio dessa escolha o saber seria ocupado, ou, como diz Rancière (2006, p. 6), “uma certa ideia da relação entre conhecimento e a distribuição de posições”. Em outras palavras, a escolha da arte italiana por Vasari e não seu estudo garantiram ao longo de séculos a proeminência dos artistas renascentistas na História da Arte inaugurada por ele.

Até agora apresentei sobretudo críticas acerca da escrita sobre as artes, devido ao vão entre o visível e o dizível, e ao afastamento entre seus códigos lineares e o mundo – problema formulado por filósofos desde Nietzsche até Flusser e Sloterdijk, ou por artistas modernos como Magritte e Kosuth. A crítica ao fazer científico de Rancière é, se comparada a esses autores, mas também a Kuhn, mais antropológica, pois aponta que os representantes das disciplinas do conhecimento procuram segurar o seu terreno ao neutralizar tudo o que foge do consenso das sociedades científicas. Ou seja, enquanto Kuhn quer entender as revoluções científicas, Rancière se interessa pelo impedimento político do conhecimento nas disciplinas. Todavia, ambos são convictos do conservadorismo delas no contexto acadêmico.

Não por acaso, Rancière (2005) usa a metáfora da guerra para descrever a reação dos cientistas quando se deparam com uma ameaça à visão de mundo deles. Revela, assim, a tendência entre os cientistas de combater o que colocaria em risco a distribuição dos papéis e a ocupação de lugares de destaque em uma sociedade. Essa distribuição é denominada “partilha do sensível”, porque “dá forma à comunidade” por meio da “participação em um conjunto comum e, inversamente, à separação” (Rancière, 2005, p. 7). Lembrando as atribuições limitadas previstas para os artesãos ou *technites* em *A República*, de Platão, Rancière efetivamente define como estética essa distribuição de fundo político em uma comunidade. A partilha ocorreria de forma espaço-temporal ao determinar as “[...] maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (Rancière, 2005, p. 13). Participar em uma comunidade por meio de um fazer e de um pensar seria, consequentemente, um ato estético, porque criaria visibilidade tanto do fazer como da pessoa envolvida. Logo, não há divisão entre o fazer artístico e a vida, bem no sentido das práticas ameríndias e africanas e de alguns movimentos de vanguarda, nomeadamente do Dada e do Fluxus, entre outros.

No que diz respeito à atividade científica, Rancière alerta que o maior objetivo das ciências humanas e sociais versa sobre a institucionalização de relações estáveis através de fronteiras que regulam o dissenso contra novos paradigmas. Ou seja, elas procurariam impedir o surgimento de revoluções que pudessem afetar a distribuição estabelecida do sensível. Para quebrar a distribuição existente e possibilitar o surgimento de um novo paradigma, seria preciso analisar as fronteiras estabelecidas, pois elas seriam responsáveis por ocultar que os métodos utilizados são nada mais, nada menos do que ficções – conceito que já utilizei em relação às histórias das artes.

A indisciplinaridade seria uma maneira de pensamento – no caso do terceiro espaço poderíamos dizer que é um conjunto sensível-inteligível – capaz de revelar essas fronteiras erguidas pelas disciplinas no intuito de defender paradigmas antigos, bem como a função delas como instrumentos de guerra. Sendo assim, a indisciplinaridade articularia a ideia de que qualquer método, em vez de examinar um território – ou seja, de investigar um problema que se coloca como enigma –, procura defini-lo por meio de histórias contadas sobre ele. Para não cair no mecanismo de

criar apenas novas ficções, qualquer área de conhecimento precisa dirigir sua atenção às fabulações de suas e das outras disciplinas – denominadas métodos – para garantir sua própria indisciplinaridade. Isso permitiria o surgimento de um novo paradigma capaz de alterar o atual modo de ver o mundo:

O pensamento disciplinar diz: nós temos nosso território, nossos objetos e métodos correspondentes. Assim falam a sociologia, a história, as ciências políticas ou a teoria literária. Assim também fala a filosofia, em sentido geral, quando posa como disciplina. Mas no momento em que quer fundar-se como disciplina das disciplinas, ela produz esta inversão: a fundação da fundação é uma história. E a filosofia diz para os conhecimentos que estão seguros de seus métodos: métodos são fábulas recontadas. Isto não significa que sejam inválidos. Significa que eles são armas em uma guerra; não são instrumentos que ajudam a examinar um território, senão armas que servem para estabelecer fronteiras. (Rancière, 2006, p. 11)

Ao contrário de Deleuze e Guattari (1992), que citei acerca dos afetos e perceptos do pensamento das artes, Rancière não diferencia as diversas disciplinas do conhecimento. É tão somente a construção de histórias que as distingue: “Não existe fronteira garantida que separe o território da sociologia da filosofia, ou da história da literatura. [...] Só a linguagem das histórias consegue traçar uma fronteira, separando a contradição da ausência de uma última razão das razões das disciplinas” (Rancière, 2006, p. 11). O trabalho crítico seria unicamente o estudo dessas histórias.

Se lembrarmos o primeiro capítulo, o filme de Werner Herzog se nega a utilizar um único método ou a construir uma única ficção acerca da caverna paleolítica. Para atuar de forma indisciplinar, colhe por meio de entrevistas uma complexidade de ficções, acrescentando ainda a própria por meio de *voice over*. Podemos concluir disso que o filme gera uma partilha do sensível paralela ao conhecimento desenvolvido pelos especialistas convidados, que se baseiam, curiosamente, no paradigma da “grande arte” e nos conceitos “beleza” e “originalidade” para defender a importância dos desenhos encontrados.

A ficcionalidade, assumida no filme, é o elo comum entre todas as formas de expressão humana – política, arte, ciências humanas e sociais –, apontada por Rancière como definidora da nossa percepção do mundo. A instabilidade dos paradigmas científicos, referida por Kuhn, fica ainda

mais evidente quando é considerada sob esse prisma. A mudança de um paradigma – conceito que engloba não somente a metodologia (ficções para Rancière), mas também teorias e valores – significa – dentro do problema científico estudado – a substituição de uma partilha do sensível por outra. Desvendar as ficções nas quais o paradigma e a subsequente partilha se baseiam, seria, no entanto, possível por meio de revoluções (Kuhn) ou indisciplinaridade (Rancière). No caso das ciências que estudam as artes, seria nada menos do que o estudo crítico das já existentes metodologias/ficcionalidades. No que diz respeito ao terceiro espaço, seria o estudo de suas propostas de modificar a partilha do sensível em vigor.

Resumo rapidamente o que expus até agora, pois servirá como base para a minha apresentação dos estudos científicos das artes que se segue. Podemos dizer que o processo científico se dá da seguinte forma: a ciência identifica – de acordo com Kuhn – primeiro um enigma; Rancière diria que ela escolhe um objeto. A crise gerada pela limitação das respostas disponíveis até esse momento faz que seja redobrado o estudo do enigma/objeto por meio do desenvolvimento de teorias e métodos que partem de certos valores. Dessa crise resulta um novo paradigma revolucionário como solução que, seguindo Rancière, nada mais é do que uma nova ficção que permite, mesmo assim, potencialmente, uma nova partilha do sensível.

Com base nesses conceitos, podemos resumir os capítulos anteriores da seguinte forma: o enigma arte foi primeiro abordado pela filosofia para conceber tanto sua função na sociedade como sua relação com a realidade; depois foi tratado pela crítica por meio de diversos interessados – artistas, escritores, teólogos e estudiosos de retórica, até os primeiros especialistas –, através de análises avaliativas das obras, levando em consideração questões teóricas e históricas. A função da arte, no entender da filosofia, depende sempre de sua capacidade de relacionar o sensível com o inteligível, desde Platão até Deleuze e Guattari, relação essa usada como critério avaliativo de sua função. São, na verdade, duas perspectivas que, ao nunca se basearem no estudo de obras (com exceção de Aristóteles), não chegam a ser paradigmas: ou a arte é vista como ameaçadora ou como útil para a sociedade. Dependendo da perspectiva especulativa assumida, foram desenvolvidas diferentes teorias que partem da ideia de que a arte possa levar às ideias, que as ideias são levadas à arte, que podem curar emoções, levar à moral, ou lidar com as dores da vida.

A teologia, por sua vez, enfrentou o enigma arte sobretudo de forma combativa, ou usando-a para seus próprios fins. Procurou resolver seu poder pela afirmação de sua divindade de origem, ou destruindo-a. Enquanto a teoria da divindade das imagens foi questionada pela filosofia idealista, pela antropologia e pelos artistas, a ideia de seu perigo iminente, expressa na iconoclastia, sobrevive até hoje. O exemplo mais significativo dessa tradição é a guerra das imagens a que assistimos constantemente pelos meios de comunicação de massa e da qual participamos nas redes sociais. A fatual destruição de imagens simbólicas parte da crença de que outras formas de pensar e viver podem ser destruídas por meio da arte, que as representa. Não poderia ser mais aparente a luta pela visibilidade ou, em outras palavras, pela partilha do sensível.

A crítica participou ativamente nessas disputas, manifestando-se contra ou a favor do poder da imagem. Em épocas bem diversas, Plínio, o Velho, e Vasari usaram o mesmo método – a biografia –, o mesmo valor – a capacidade de imitar a natureza – e a mesma teoria – a excepcionalidade do artista – como base de suas ficções acerca do artista, cuja suposta genialidade devia lhes garantir um *status* especial dentro da comunidade. Sendo eles também artistas, participaram assim da mudança da partilha do sensível no tangente ao seu próprio papel, contradizendo a postulação de Platão de que nenhum artesão ou criador artístico pudesse participar de questões sociopolíticas.

Com o pensamento historicizante e o surgimento de cursos acadêmicos que estudam as artes, essa nova partilha foi novamente redefinida a favor de quem escreve sobre arte e em detrimento de quem a faz. Apresentarei agora o principal paradigma trabalhado por essas disciplinas, bem como suas diferentes metodologias supostamente científicas, mas que não passam, como vimos, de ficções. Pelo fato de se tratar sempre do mesmo enigma, embora estudado com diferentes métodos conforme seus diversos dispositivos – texto, objeto tridimensional, imagem bidimensional –, o paradigma nunca mudou. Modificou-se o recorte, ou seja, a escolha dos objetos, dependendo do lugar – europeus, americanos, africanos, ameríndios, orientais – ou da tecnologia (materiais naturais e minerais, tela, película, formato analógico ou digital). Houve também alterações nas metodologias científicas – biográficas, análise formal ou iconográfica e iconológica, do contexto e contexto social etc. Também o valor sofreu alterações – imitação da natureza, perspectiva, conceito, questão de

gênero, questão racial, alteridade etc. Mudaram ainda as teorias – da genialidade do artista, da teoria de autor até a desintegração do Eu em um todo desindividualizado. Assumirei, por isso, uma postura indisciplinar ao longo da minha apresentação dos recortes, valores, teorias e métodos, para ficar atenta às suas ficções.

6.2. DO PARADIGMA ÚNICO DA HISTÓRIA DA ARTE

Veremos que, ao contrário das Ciências Exatas, em que um novo paradigma costuma ser mesmo revolucionário, as ciências humanas fazem sobretudo ajustes e pequenas operações dentro do mesmo paradigma. Acontece também que teorias e métodos abandonados são primeiro esquecidos e depois redescobertos. Em alguns países europeus, como comentei na introdução, o fascismo dos anos 1930 e a Segunda Guerra Mundial levaram ao afastamento de pesquisadores importantes com visões mais “revolucionárias” dos seus cargos universitários, perseguidos e forçados ao exílio. Outro aspecto importante que se distingue das Ciências Exatas é o fato de os estudos das artes – que surgem fortemente do interesse na história das atividades humanas – lidarem sobretudo com a redescoberta e a reavaliação de épocas e culturas anteriores. Ou seja, o passado serve como condicionante importante e valor incontestado para redefinir o único paradigma consistente: a época e seu estilo. Dentro dele temos um subparadigma que, no entanto, pode ser visto como parte integrante dele: o artista e seu estilo. Veremos que, depois de muita insistência nesse paradigma único, ele foi variado pela ideia de pluriestilos.

6.2.1. Da Época e de Seu Estilo Homogêneo

Quando a solução do enigma arte tornou-se mais sistemática e científica, a análise historicizante afastou-se das biografias coloridas e anedóticas e recaiu sobre as obras e seu contexto histórico. Vale lembrar, e vimos isso em capítulos anteriores, que o paradigma-chave da História da Arte – época e estilo – foi primeiro formulado de maneira protocientífica. Surge, efetivamente, da procura de uma origem da arte, procura esta iniciada no Renascimento, com o estudo das cópias romanas de



FIGURA 78
A História da Arte na Antiguidade,
Joachim Winckelmann, 1764.
Capa de livro.
(Fonte: <https://commons.wikimedia.org>)

obras gregas, e aprofundada no século XVIII, momento no qual sucede a substituição do espaço entre as representações pelo espaço histórico. O primeiro passo foi, portanto, encontrar “[...] as causas originantes da obra de arte [...]” (Bornheim, 2009, p. 161). E foi o estudioso alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) que encontrou na arte grega clássica esse berço, influenciando primeiro a filosofia, como já verificamos, desde Hegel até Nietzsche, e depois a disciplina propriamente dita.

Em suas obras, sendo a mais conhecida *Die Geschichte der Kunst des Alterthums* (A História da Arte na Antiguidade), de 1764, Winckelmann elaborou uma metodologia – o estudo diacrônico de obras tomou o lugar do estudo diacrônico de artistas – baseado em determinado valor – a beleza e o equilíbrio das obras clássicas e do espírito que as inspirou – para estabelecer uma teoria – “a simplicidade nobre e grandeza serena, tanto nas atitudes como nas expressões” dessa cultura (Winckelmann, 1969, p. 20).

A noção da Antiguidade grega como o local ideal do desenvolvimento de “uma alma grande e sempre igual a si mesma” (Winckelmann, 1969, p. 20) participou do desenrolar da ideia de um *Zeitgeist*, um espírito de uma época, elaborada mais tarde por Hegel e absorvida por diversas gerações de artistas e pensadores alemães. Foi também incorporado

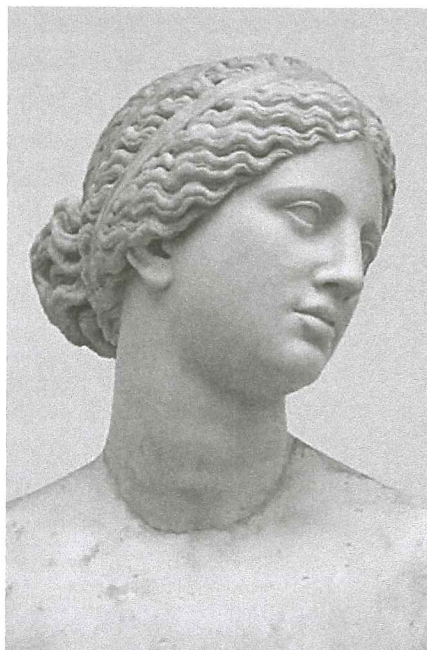


FIGURA 79
Busto de Afrodite de Knidos, Praxíteles,
século IV a.C. Escultura de mármore, 205 cm.
Musée du Louvre, Paris.
(Fonte: <https://commons.wikimedia.org>)

aos estudos das artes, sendo seu primeiro representante, e com maior projeção, Heinrich Wölfflin. Surge da proposição de que toda a produção cultural de um povo é homogênea em certo momento, deduzível da autonomia de um estilo específico. Nisso consiste o paradigma-chave, que será aplicado para as mais diversas épocas e em todos os estudos das artes.

A teoria de Winckelmann acerca da beleza ideal de traços sublimes, indicadores de um estilo de simplicidade e serenidade, provém da análise das proporções perfeitas de escultores como Policleto, que já conhecemos, ou Praxíteles, cuja Afrodite do século IV a.C. vemos na imagem acima. Afasta-se da imitação da natureza da arte como valor e dos artistas geniais como teoria, formulados por Plínio, o Velho, e Vasari, para elaborar uma teoria mais abstrata acerca da inspiração divina da arte grega clássica, que se oferece como modelo a seguir.

De fato, a ligação estabelecida por Winckelmann entre arte e cultura eleva toda a época e será influente para outros estudos desse tipo: sobre o Gótico, o Renascimento, o Barroco etc. Isso porque, pela primeira vez, a arte é associada a circunstâncias sociopolíticas e geográficas – o sistema democrático justo e o clima mediterrâneo ameno –, interpretadas como igualmente equilibradas e perfeitas.

Ao usar a análise da escultura Laocoonte, Gerd Bornheim (2009) descreve com mais detalhe a visão de mundo na qual se baseia esse novo paradigma introduzido por Winckelmann, formulado para apresentar uma perspectiva positiva perante as ameaças e os medos que o mundo oferece. Perspectiva essa que, como já mencionei, Nietzsche irá repetir, porém, focando na dor:

O grupo do *Laocoonte* é analisado não como manifestação do patológico – que era a tese de Bernini – ou da violência, um estado efêmero e indigno da arte, mas a partir da ideia do triunfo da alma, de um extremo da dor que se sabe vitoriosa e que, por isso mesmo, é plenamente compatível com a perenidade do divino. O interesse principal que oferece, contudo, a análise de *Laocoonte* é que a calma grandeza não se confunde para Winckelmann com uma estaticidade morta; a famosa escultura seria a personificação da vitória da vida, o triunfo da nobreza e da medida sobre a dor e a imperfeição. (Bornheim, 2012, p. 155).

Para poder declarar a cultura grega como modelar, Winckelmann a comparou ainda com outras épocas – o Helenismo, o Barroco e o Rococó –, depreciadas por ele como excessivas e degeneradas. Assim, o filólogo alemão manteve o modelo de história teleológico introduzido por Vasari, no qual o auge é seguido pela decadência.

Há inúmeros outros exemplos de estudiosos que participaram da perpetuação do paradigma da época e do estilo. Através de alguns dos livros mais famosos da História da Arte podemos observar certas mudanças, que dizem sobretudo respeito à valorização das épocas, acompanhadas por alterações nas metodologias e teorias. O suíço Jacob Burckhardt (1818-1897), contemporâneo e colega de Nietzsche na Universidade de Basileia, trocou em 1860 a apreciação da Grécia clássica pela Itália renascentista em *A Civilização do Renascimento na Itália*, embora tenha se dedicado ao estudo da arte grega também. Historiador de formação, escreveu o livro com o propósito de oferecer uma história cultural que se afastasse da história política. Participando na canonização das épocas e na periodização e distinção dos momentos mais importantes da história da arte, Burckhardt declarou o Renascimento como início do mundo moderno, traçando a profunda transformação da sociedade, localizada no individualismo, na criatividade individual e na competitividade. Hoje tido como um livro fundamental da História da Arte, o mérito do autor

consiste sobretudo em ter incluído o estudo da arte no estudo da história, e de ter valorizado eventos e personagens envolvidos na realização de artefatos que ocupam um terço de suas páginas.

O francês Émile Mâle (1862-1954), em seu livro sobre as catedrais francesas, *L'Art Religieux du XII^e Siècle en France* (A Arte Religiosa do Século XII na França), escrito em 1898, conseguiu o mesmo logro para o primeiro estudo sistemático do imaginário medieval. Introduziu, consequentemente, a arte gótica no cânone em construção. Alexandra Gajewski (2015, p. 36) nota que o autor recuperou através de seu estudo, de fato, um conhecimento perdido desde a Reforma Protestante. Esse resgate resultou de um estudo iconográfico detalhado, que se tornou depois uma das metodologias mais importantes e que conheceremos ainda melhor neste capítulo. Mâle (1898) realizou uma leitura minuciosa das catedrais do norte da França, como se fossem livros, para demonstrar que foram as maiores obras artísticas nacionais jamais conseguidas, apresentando-as como enciclopédias da visão do mundo cristão. Ao fazer uma apologia ao gótico, Mâle teria inaugurado uma vertente nacionalista, interpretando no “[...] símbolo da catedral o centro perdido, isto é, a identidade perdida entre arte, fé e vida [...]” (Eisenwerth, 1985, p. 14), identidade essa que resulta do pensamento clássico e de cuja perda já vimos Agamben e Didi-Huberman se queixarem.

Embora todos partam do mesmo paradigma – a época marcada por um estilo homogêneo –, os estudos variam muito em termos de metodologia, ou, nas palavras de Rancière, em termos de ficções. As variações dizem respeito ao enfoque e à crescente sofisticação e meticulosidade na análise, que advêm de um acesso cada vez maior ao material documental e de arquivo. *Patrons and Painters* (Patronos e Pintores), do americano Francis Haskell (1928-2000), publicado em 1963, possui, por exemplo, esse intuito arquivista. Enfocando a influência extra-artística, nomeadamente dos mecenas privados e eclesiásticos que encomendaram as obras durante o Barroco, abriu o estudo de época e estilo para uma dimensão sociológica. Essa abertura para uma história social da arte havia se manifestado antes por meio de uma metodologia de teor marxista em publicações de Frederick Antal (1948) e Arnold Hauser (1958), conforme nos lembra Louise Rice (2015).

A força do paradigma época e estilo reafirmou-se também no contexto do estudo das artes do Modernismo e do Pós-modernismo. O papel de

Clement Greenberg (1909-1994), crítico americano, consistiu em estabelecer a arte da Vanguarda Histórica dentro do cânone da História da Arte. Publicados primeiro em jornais e revistas, seus textos foram reunidos mais tarde, em 1961, sob o título *Art and Culture* (Arte e Cultura). Para consagrar o Modernismo como época com estilo próprio, o autor alegou que nele não havia ruptura senão continuidade com a tradição da arte europeia. Valorizando essa continuidade, Greenberg (1961, p. 5) avaliou as obras vanguardistas como “imitação da imitação” das obras mestras, metodologia essa que já encontramos nas diversas *As Meninas* que Picasso pintou com base em Velázquez. A partir dessa observação, o crítico desenvolveu sua teoria acerca da autorreflexividade da arte vanguardista, que resultaria da abstração dos artistas, derivando da falta de um interesse pelo “que” mas pelo “como”, ou seja, como resultado da substituição da técnica da arte tradicional por causa de uma “consciência histórica superior” (Greenberg, 1961, p. 9). Há, portanto, uma avaliação positiva do preenchimento do espaço da história e da introdução da reflexão, ou seja, da abordagem historicizante-analítica, sendo vista como elemento fundamental também da arte. Além do mais, o *status* do artista sofreu alterações nos escritos de Greenberg: ele deixa de ser um gênio ao ser comparado com um investigador científico ou, simplesmente, com um operário.

Prática adotada desde Winckelmann, também Greenberg comparou o Modernismo com outro estilo. Sua valorização da Vanguarda Histórica resulta, de fato, de sua crítica do surgimento do Kitsch, entendido como uma forma de arte autônoma que a burguesia abraçou para evitar que a arte exercesse maior poder no contexto da luta de classes. A *Pop Art* seria a consequência dessa tendência de cerrar fileiras com as classes sociais mais baixas, limitando assim o potencial estético e político da arte. Segundo o raciocínio de Greenberg, o Kitsch seria a única verdadeira manifestação estética da modernidade. Consequentemente, a Vanguarda Histórica não representaria nenhuma mudança, senão serviria apenas como instrumento de análise da arte anterior.

O Pós-modernismo foi, de fato, a única época pensada desde o início em termos de uma pluralidade de estilos. Em resposta a Greenberg, a crítica americana Rosalind Krauss (1986) apresentou pela primeira vez a ideia de ruptura na narrativa evolutiva da História da Arte. Revisando a noção greenbergiana de continuidade pela arte moderna, a autora

estudou a pós-modernidade, aplicando o interesse arqueológico de Michel Foucault em rupturas, descontinuidades e possíveis transformações em detrimento da construção historicizante através de conceitos como “tradição”, “influência”, “evolução” e “desenvolvimento”. Mesmo assim, Anna Lovatt (2015, p. 320) atesta contradições em sua tentativa de introduzir metodologias de diversas ciências humanas – Linguística, Estruturalismo, Pós-estruturalismo, Psicanálise, Fenomenologia etc. – na História da Arte, e conclui que Krauss não conseguiu dar conta da heterogeneidade do Pós-modernismo. Por outro lado, reconhece que ela quebrou já nos anos 1970 com o positivismo da disciplina, ou seja, bem antes de Belting e Danto. Apesar disso, Krauss teria mantido a análise formalista, procedimento importante dentro do paradigma, formulado em termos metodológicos pela primeira vez no livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de Heinrich Wölfflin, de 1888. Pelo impacto de sua metodologia, voltarei agora na história para abordar a relação entre estilo e forma, que constitui a sistemática mais influente dentro do paradigma época e estilo.

6.2.2. Da Análise Formal Comparativa

Procurando destacar a História da Arte como ciência, Wölfflin, aluno de Jacob Burckhardt, procurou elaborar o paradigma época e estilo por meio de uma metodologia de análise formal mais sofisticada. Para substituir o conceito do belo, que fora central na disciplina filosófica Estética, defendeu que as formas universais de representação deveriam ser consideradas o elemento preponderante das obras de arte. A nova metodologia visava estudar “[...] o tipo de percepção que serve de base às artes plásticas no decorrer dos séculos [...]” (Wölfflin, 2000 p. 17). Para afastar a História da Arte do debate acerca da suposta imitação da natureza e do conteúdo iconográfico das obras, o autor focou, portanto, a maneira como o artista traduz sua percepção do mundo em forma.

Em comparação com estudos anteriores, Wölfflin não valorizou nenhuma época específica, senão, em prol de seu método científico, confrontou dois períodos, nos quais realçou as formas utilizadas que, em conjunto, indicariam os respectivos estilos e transformações estilísticas, ou seja, seu denominador comum – sem que este fosse avaliado

conforme a lógica do modelo teleológico (com auge e decadência), mas sim como evolução estilística que resulta do aprendizado dos artistas. Sua metodologia consiste, de fato, em um estudo comparativo que enfrenta o Renascimento e o Barroco – que ele considera épocas mais recentes – por meio de cinco pares conceituais estabelecidos anteriormente. O primeiro conceito de cada par seria característico das obras renascentistas, e o segundo, das barrocas:

- linear e pictórico;
- plano e profundidade;
- forma fechada e forma aberta;
- pluralidade e unidade;
- clareza e obscuridade.

Para realçar as mudanças no estilo, foram escolhidos quadros ou desenhos com temáticas semelhantes, embora de artistas diferentes. Trata-se de nomes consagrados da arte ocidental como Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn e Paul Rubens (1577-1640), entre outros. Apresentarei brevemente cada par, para demonstrar melhor a metodologia wölffliana.

Na contraposição entre linear e pictórico, as obras renascentistas dariam importância à linha, visto que “[...] a simples presença de linhas não define o caráter linear, e sim a força expressiva destas linhas, a força com que compelem os olhos a segui-las [...]” (Wölfflin, 2000 p. 41). O Barroco, por sua parte, uma vez dominada a linha, valorizaria o pictórico como um todo, tratando a imagem sem delimitações definidas. Na base dessa mudança de percepção, e, conseqüentemente, de forma, se manifestaria um alterado interesse no mundo. No Renascimento, a mão do pintor tatearia ainda o mundo corporal, ao passo que no Barroco, o olho se tornaria sensível para a riqueza da textura dele. O linear renascentista usaria uma forma rígida, que poderia ser medida e se dobraria em objetos separados. O pictórico, por outro lado, consistiria no oscilante, no movimento, mostrando os objetos em seu contexto. Servem como exemplos os desenhos de Dürer e Rembrandt, por meio dos quais Wölfflin exemplifica que o desenho do artista alemão acentuaria a linha para destacar a silhueta, enquanto a linha não possuiria mais importância para Rembrandt e seu estilo pictórico.

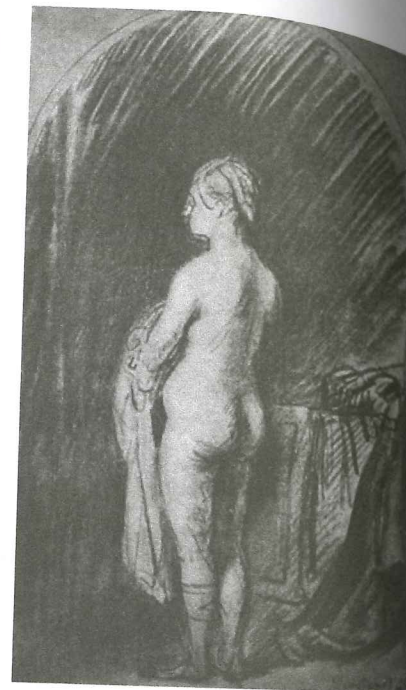
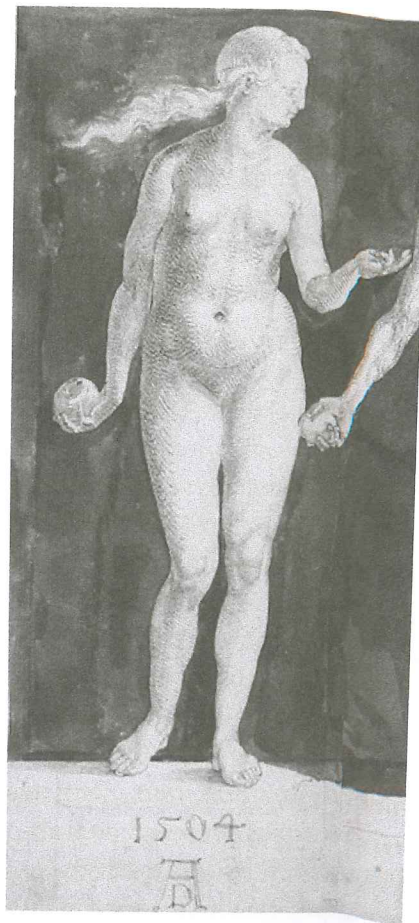


FIGURA 80
Eva, Dürer, 1504, Pierpont Morgan Library, Nova York. Desenho. (Fonte: www.themorgan.org); Nu feminino, Rembrandt van Rijn, 1658, Rijksmuseum, Amsterdã. Desenho. (Fonte: Wölfflin, 2000)

O segundo par, plano e profundidade, demonstraria no Barroco um maior interesse na relação entre primeiro e segundo planos, em comparação com a composição plana renascentista, que desconhece a ativação da profundidade. Exemplos apresentados são, entre outros, os quadros *São Lucas Pintando a Virgem*, de Dirk Bouts (1415-1475), considerado plano, de 1435-1440, e *A Arte da Pintura*, de Jan Vermeer van Delft (1632-1675), de 1662-1665, considerado profundo.

O terceiro par opõe a forma fechada renascentista à forma aberta barroca. Wölfflin argumenta que nas imagens do século XV predominariam a horizontal e a vertical para criar obras tectônicas, como no exemplo da *Madalena* de Jan van Scorel (1495-1562), de 1530. Todos os elementos da composição possuem ângulos retos – postura, braço, galho



FIGURA 81
São Lucas Pintando a Virgem, Dirk Bouts, 1435-1440. Óleo sobre tela, 137,5 cm x 110,8 cm. Museum of Fine Arts, Boston; *A Arte da Pintura*, Jan Vermeer van Delft, 1662-1665. Óleo sobre tela, 100 cm x 120 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. (Fontes: <https://commons.wikimedia.org>)

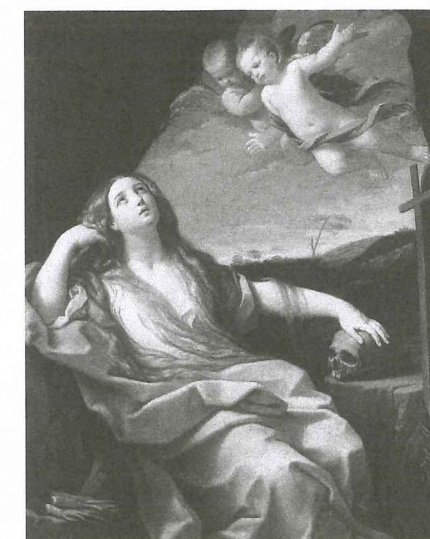


FIGURA 82
Madalena, Jan van Scorel, 1530. Óleo sobre tela, 66,3 cm x 76 cm. Rijksmuseum, Amsterdã; *Madalena*, Guido Reni, 1635. Óleo sobre tela, 234 cm x 151 cm. Galleria National d'Arte Antica, Roma. (Fontes: <https://commons.wikimedia.org>)

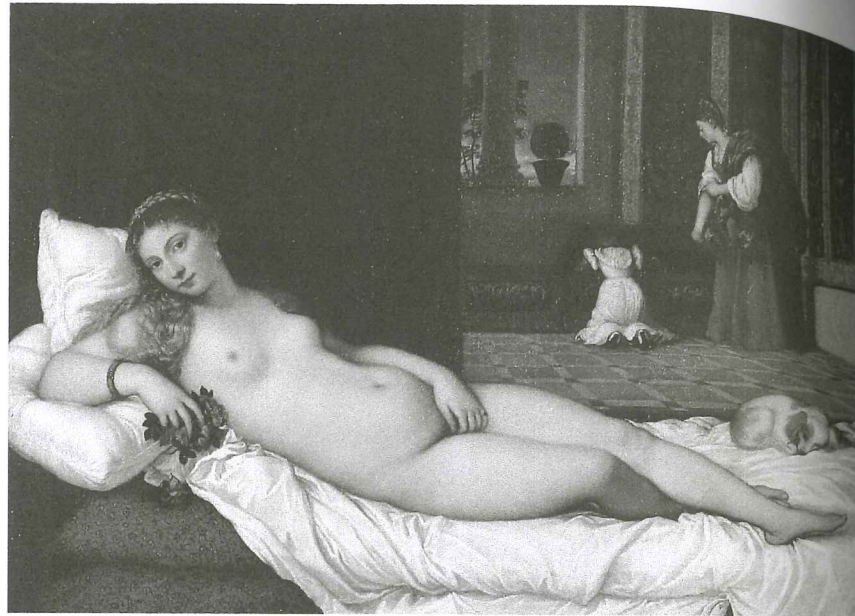


FIGURA 83

Vênus de Urbino, Ticiano Vecellio, 1538. Óleo sobre tela, 119 cm x 165 cm. Galleria degli Uffizi, Florença; *Vênus com Espelho*, Diogo Velázquez, 1599-1600. Óleo sobre tela, 122 cm x 177 cm. National Gallery, Londres.
(Fontes: <https://commons.wikimedia.org>)

da árvore –, criando a impressão de solidez e imutabilidade. A imagem da *Madalena* de Guido Reni (1575-1642), de 1635, por sua vez, serve para explicar o contraponto barroco, no qual a falta de postura seria um indício da ausência de um sistema organizado de verticais e horizontais. Nela não haveria relações geométricas severas nem subordinação aos eixos arquitetônicos.

A forma aberta participaria da evolução da arte na direção de uma percepção de unidade, da qual o pictórico participa. De acordo com seu modelo progressivo da história da arte, Wölfflin contrasta ainda pluralidade e unicidade, sugerindo que o Barroco havia conseguido alcançar maior refinação na composição. Para tal, são comparados a *Vênus de Urbino*, de Ticiano Vecellio (1473-1576), de 1538, e a *Vênus com Espelho*, de Diogo Velázquez, de 1599-1600. Enquanto, no primeiro quadro, o quarto possuiria vários elementos que se estendem até o segundo plano, no segundo quadro o espaço seria mais unificado, focado na figura de Vênus, agora de costas, e usando um espelho para introduzir um segundo plano.

O último par é clareza e obscuridade. Para o autor, a sensibilidade barroca teria abandonado a clareza com a qual os artistas anteriores trabalhavam. Pelo contrário, a obscuridade surgiria agora como possibilidade artística por meio de uma nova relação entre luz e sombra. Para exemplificar sua tese, Wölfflin analisa a clareza do sepultamento de Cristo por Joos van Cleve (1485-1540), de 1520-1525, e a confronta com a dramaticidade da luz na *Pietà* de Jacopo Tintoretto (1518-1594), de 1563.

Embora os pares sugeridos sejam convincentes em um primeiro momento, é fácil questioná-los como provas infalíveis de visões de mundo diversas, isto é, como provas da existência de uma época e de um estilo homogêneos. Também a questão da evolução estilística pode ser facilmente interrogada. Usarei apenas um exemplo para demonstrar que a proposta de Wölfflin pode ser contrariada pela existência dos supostos opostos na mesma época e até no mesmo artista. Vejamos a questão do plano e da profundidade. Tiziano fez com apenas dezesseis anos de diferença quadros que revelam tanto o destaque do primeiro plano – no *Sepultamento de Cristo*, de 1559 – como a profundidade – na *Pietà*, de 1576. São, portanto, soluções diferentes que não marcam nem uma evolução estilística e nem épocas diferentes, senão abordagens diversas para o mesmo tema.

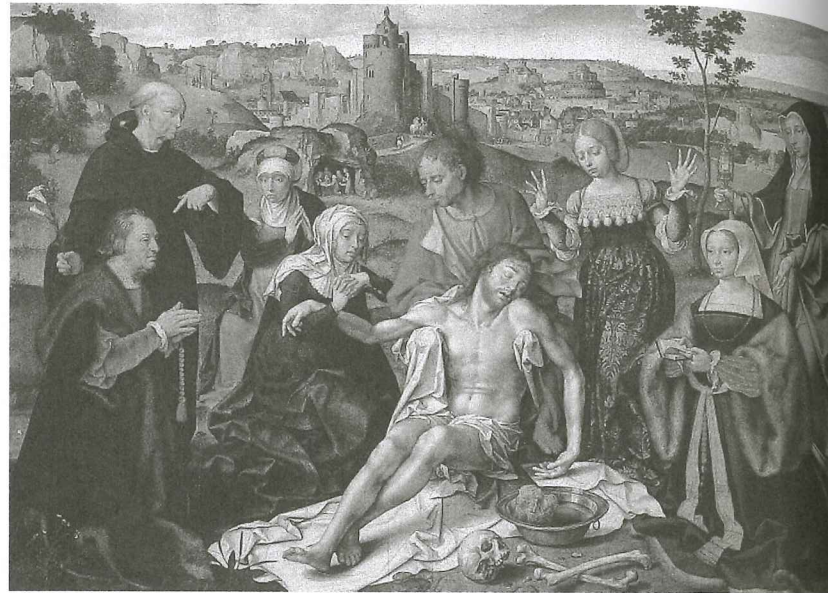


FIGURA 84

Pietà, Joos van Cleve, 1520-1525. Óleo sobre tela, 145 cm x 206 cm.
Musée du Louvre, Paris; *Pietà*, Jacopo Tintoretto, 1563. Óleo sobre tela, 91 cm x 122 cm.
Galleria dell'Accademia, Veneza. (Fontes: <https://commons.wikimedia.org>)

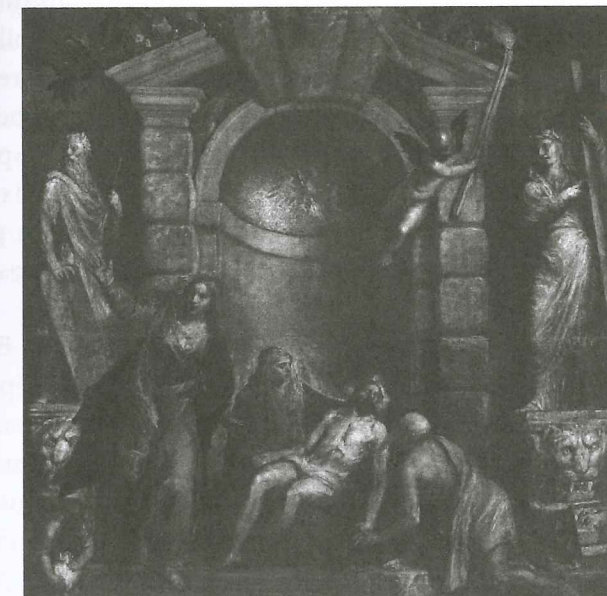


FIGURA 85

Sepultamento de Cristo, Ticiano, 1559. Óleo sobre tela, 137 cm x 175 cm.
Kunsthistorisches Museum, Viena; *Pietà*, Ticiano, 1576. Óleo sobre tela, 389 cm x 351 cm.
Museo dell'Accademia, Veneza. (Fontes: <https://commons.wikimedia.org>)

O próprio Wölfflin (2000 p. 336) estava ciente de que seus conceitos eram “esquemáticos” e muito gerais. No entanto, seguindo o objetivo de criar uma “fisionomia geral de cada época”, precisou dessas abstrações, que hoje são facilmente desconstruídas. O estudo wölffliano revela sobretudo como uma metodologia pode garantir a ficção da diferença das épocas e de seus estilos únicos para fortalecer um paradigma que, pelo seu poder simplificador, influenciou todos os estudos das artes. Vale ainda observar que Wölfflin, ao usar o modelo progressivo de história, coloca o Barroco não como declínio, mas como evolução do Renascimento. Nisso consiste uma certa mudança quando comparado com outros autores, como veremos a seguir.

6.2.3. Da Pluralidade de Estilos, do Declínio e da Trans-historicidade

Vimos que a sucessiva defesa de diferentes épocas e seus respectivos estilos como momentos culminantes da civilização ocidental – a arte clássica grega, o Renascimento, o Gótico, o Modernismo e o Pós-modernismo – demonstra a força do paradigma, bem como sua maleabilidade: são diversas ficções com palcos, cenários e protagonistas diferentes. Vale lembrar que todos os estudos citados tiveram amplo reconhecimento e impacto também no fazer artístico nas épocas em que foram publicados, especificamente no Romantismo, no Classicismo e no Historicismo. No caso do Modernismo e do Pós-modernismo, os estudos podem ser vistos como respostas diretas à arte contemporânea dos autores em causa, e não à análise de um momento histórico anterior.

Segundo o historiador da arte austríaco J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (1985, p. 11), a partir do século XIX a análise dos estilos de épocas específicas foi efetivamente “[...] a base para a organização e periodização da História da Arte como disciplina científica [...]”. O autor resume o funcionamento do paradigma – que ele denomina sistema – da seguinte forma, apontando a sua subdivisão em diferentes fases de desenvolvimento:

A validade do sistema tradicional de épocas do século 19 implica uma unidade de estilo em um período determinado, portanto, são blocos de estilo monolíticos. Dentro desses, há de fato algum desenvolvimento com as fases inicial, meio e tardia, mas essas são novamente unidades de estilo auto-suficientes, ou sub-divisões nos estilos de época. A principal linha de

desenvolvimento – praticamente um sistema de sentido único – forma a espinha dorsal de cada época. Correntes de contramão não são toleradas dentro do sistema, senão consideradas como sendo fora do sistema; elas são mais ou menos toleradas além do poder do estilo prevalecente. (Eisenwerth, 1985, p. 22)

Ciente do impacto do paradigma, Eisenwerth alerta para a falta de atenção quanto à pluralidade de estilos que qualquer época apresentaria. Isso amplia as teses apresentadas por Rosalind Krauss e Arthur Danto, que encontram a multiplicidade de estilos apenas no pós-modernismo, para todas as outras épocas – a Antiguidade grega, o Gótico, o Renascimento etc.

Eisenwerth questiona também o modelo histórico evolutivo, conforme o qual estilos entram em decadência depois de seu auge. O debate acerca do Barroco pode servir como exemplo elucidativo nesse contexto. Na esteira de Hegel e ao contrário de Wölfflin, Nietzsche (2008, p. 144) utiliza seu estilo como sinônimo de declínio em todas as épocas: “O estilo barroco surge no desflorecer de toda grande arte, quando as exigências se tornam grandes demais na arte da expressão clássica, como um evento natural que se presencia com tristeza — porque prenuncia a noite —, mas também com admiração pelos sucedâneos artísticos que lhe são próprios, na expressão e na narrativa”. A fase barroca seria, logo, um fenômeno trans-histórico, signo de decadência também no Helenismo grego ou na música do final do século XIX.

Vale lembrar que houve profundas mudanças na avaliação do Barroco desde que surgiu como apelido pouco elogioso na França e na Itália. Não se sabe ao certo sua origem etimológica: ou deriva da palavra portuguesa usada para denominar pérolas irregulares ou do italiano, significando bizarro ou extravagante. Foi consagrado como estilo somente a partir do momento em que Jacob Burckhardt o aborda em seu *Cicerone*, de 1869, por meio da análise de suas obras supostamente mais importantes, quando é contraposto ao Renascimento por Heinrich Wölfflin, em 1888, estudado no teatro por Walter Benjamin, em 1928, e, mais tarde, já no final do século XX, tido como forma de pensamento por Gilles Deleuze (1988).

Angela Ndalians (2004, p. 10) também interroga seu uso e chega a propor que o Barroco não deve ser estudado como um estilo canonizado e cristalizado no tempo, senão, de acordo com Henri Focillon (1932), como uma forma de arte que possui, ao mesmo tempo, propriedades fluidas e

estáveis, presentes nos mais variados movimentos artísticos: “Ao longo do século XX, formas barrocas modificaram a sua identidade como estilo nas mais diversas áreas das artes, movimentando-se sem cessar para novas configurações metamórficas e contextos culturais”. Embora visto como fenômeno repetitivo desde Nietzsche – fenômeno este reafirmado em publicações recentes sobre o Barroco, por exemplo em *Neobarroque in the Americas* (Neobarroco nas Américas) (2012), de Monika Kaup, que o estuda na literatura e no cinema –, e apesar de ser verdade que exista um limite da inventividade do ser humano que resulta na repetição de certas “formas”, é preciso ter alguma cautela quando se proclama a trans-historicidade do Barroco, mesmo que seja com o intuito de derrubá-lo como estilo de uma época. Embora seja útil no questionamento do paradigma época e estilo, reforça, ao mesmo tempo, a narrativa mestra do modelo teleológico-evolutivo da decadência.

O Barroco brasileiro pode servir como argumento contra a trans-historicidade e a favor da historicidade dos estilos, devido ao seu enraizamento em uma época específica. Pelo menos Vilém Flusser (1998) toma essa postura, e não está sozinho. De um modo geral, a utilização do termo tem sido muito questionada na História da Arte nacional, pelo simples fato de que as supostas obras barrocas foram construídas quase um século mais tarde do que na Europa e em contexto bem diverso. Ou seja, dizer que houve um Barroco brasileiro seria ignorar as especificidades nacionais. Apesar de existir uma vasta bibliografia a respeito (Andrade, 1993; Ávila, 1971; Levy, 1941 e 1944; Machado, 1978), volto a Flusser (1998) para aprofundar o argumento já apresentado acerca da ontologia brasileira.

Surpreendentemente, Flusser fala em uma assimilação feliz do estilo barroco, realçando, ao mesmo tempo, o perigo de aplicar conceitos europeus em contextos fora do Velho Continente. Reproduzo um trecho extenso, por ser revelador, tanto acerca da situação não histórica brasileira quanto ao risco referido no que tange ao uso indiferenciado de ideias europeias. Além do mais, apresenta uma definição ontológica do estilo sobre a qual vale a pena refletir:

A essência do barroco pode ser visualizada como elipse cujos dois focos são “natureza” e “razão” num sentido muito específico (a saber: natureza enquanto mecanismo e razão enquanto racionalismo). Tal essência se manifesta nas ciências da natureza como cosmovisão mecanicista, na política como sistemas racionais (por exemplo: absolutismo, na teologia como

misticismo racionalizante, na música como composição exata, na pintura como tensão entre luz e sombra, na escultura e arquitetura como elipse, espiral, e labirinto exatamente calculado, e no teatro como gesto amplo, redondo, e bem estudado). Esta última manifestação, a teatral, que cria a ilusão da grandiosidade a ponto de tornar-se grandiosa em segundo grau, caracteriza todo barroco. Há algo do grandioso cerimonial frio espanhol em tudo, e por isso o material da escultura e da arquitetura é o frio mármore, a sua cor é o púrpura, e o seu método é a ilusão da grandiosidade. De tudo isso em Ouro Preto nada pode ser encontrado a não ser a espiral e a elipse. O material é madeira ou pedra mole, a cor é o ouro ingênuo, e as igrejas são pequenas e acanhadas. O imigrante que visita a cidade pretensamente barroca, principalmente se for nativo de cidade barroca europeia, sente a tentação de cair na risada porque a comovente ingenuidade mineira contrasta violentamente com a refinada técnica ilusionista do barroco. Os profetas do Aleijadinho são para as estátuas de Bernini como meninos que brincam de bola para mestres de xadrez. Aliás, já faz 150 anos desde Bernini, e a música mineira é contemporânea de Beethoven, não de Vivaldi. Portanto, defasagem. Mas a risada sossega e vira admiração desde que o imigrante se liberte do rótulo barroco. Porque então descobre um fenômeno sem paralelo, no qual elementos portugueses, orientais (hindus e chineses) e negros conseguem formar uma síntese na qual é possível descobrirem-se os germes de um novo tipo humano. É verdade que o elemento português tem máscara aproximadamente barroca (daí as elipses e espirais), e é verdade que o elemento hindu tem algo barroco (pelo menos para o observador ocidental), mas isto é o que menos importa. O que importa é: inteiramente fora da corrente histórica, em canto perdido do mundo, surgiu um homem que impõe a sua vontade sobre a matéria em forma de beleza. Surge aqui uma maneira de informar e organizar matéria, e portanto afirmar a dignidade humana, em síntese espontânea e não pretendida. Surge aqui uma cultura não histórica, a qual, embora ingênuo, é tudo menos primitiva - portanto, um acontecimento de primeira ordem. Pois o curioso é que o brasileiro atual, ao ver tal fenômeno, não se descobre a si próprio nele como sendo uma das suas raízes e potencialidades, mas, obcecado pela ideologia, pretende ver barroco e, se for chauvinista, até barroco excepcionalmente bem elaborado, um ponto alto do barroco. (Flusser, 1998, s.p.)

Embora seja possível perceber uma hierarquização e depreciação algo questionável entre os “meninos que brincam de bola” e “os mestres de xadrez”, as ressalvas de Flusser são também úteis porque demonstram não só a historicidade do termo, mas os limites do paradigma época e estilo, especialmente para um contexto diverso do europeu.

Isso se deve não apenas à questão da defasagem, mas também ao contexto histórico, visto que na Europa o Barroco surgiu como parte de



FIGURA 86:
São Elesbão, anônimo, século XVIII.
Escultura, pintura sobre madeira,
sem medidas. Coleção Museu Afro Brasil,
São Paulo. (Fonte: www.pinterest.com)

uma luta ferrenha contra a Reforma luterana – a Contrarreforma –, luta essa inexistente no Novo Mundo, onde esteve inserido em um momento de grande exploração de minerais, e subsequente riqueza, mas também de primeiros conflitos com e desafios à coroa portuguesa. Em termos de instrumento de poder, foi bem menos propagandístico do que sua versão europeia, porém bem mais sincrético, como demonstra a inclusão de santos e santas negros, assim como a ocidentalização da iconografia negra (cf. Conduro, 2007, p. 19-20). Na imagem acima vemos o potencial ambíguo da utilização de santos negros em uma escultura do século XVIII, realizada por artista anônimo. Pois a vitória de São Elesbão sobre o Rei Danaã remete não só à presença africana para divulgar a religião cristã entre os negros escravizados e forros no Brasil, ela é também uma imagem poderosa da vitória de um homem negro sobre um homem branco.

Embora a autorrepresentação afro-brasileira seja muito escassa nas artes nacionais como um todo, *A Mão Afro-brasileira* – nome da primeira sistematização das obras realizadas por negros e mestiços afrodescendentes do Brasil, publicada por Emanuel Araújo em 1988 – teve presença especialmente forte na arte apelidada de barroca. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), referenciado por Flusser, mas também outros artistas – Araújo (2000, p. 16) realça a importância de Valentim

da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim (1745-1813), José Theófilo de Jesus (1758-1847), Leandro Joaquim (1738-1798), José Eloy da Conceição (sem datas), Veríssimo de Freitas (sem datas), Frei Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) e Manuel da Cunha (1737-1809) – são somente os mais conhecidos entre muitos outros artistas negros ou mestiços, vários deles escravizados, cujos nomes não ficaram para a história dos vencedores, apesar de terem sido responsáveis por um estilo que, de certa forma, ainda não possui nome adequado. Uma exposição em 2017 no Museu Afro Brasil, em São Paulo, com curadoria de Emanuel Araújo, propôs como título “Barroco Ardente e Sincrético”, trabalhando assim ainda dentro do sistema de época e seu estilo, porém com o acréscimo de adjetivos particulares para caracterizar melhor a especificidade brasileira.

6.2.4. Do Autor e de Seu Estilo nos Estudos de Cinema

Embora estudemos hoje as artes em disciplinas separadas, a História da Arte deixou sua marca em todas elas. No quarto capítulo já mostrei como suas narrativas mestras foram absorvidas pelos Estudos de Cinema e pelas Artes Cênicas. Também o paradigma de um estilo específico para uma época determinada teve impacto profundo no estudo das mais diversas artes. Gostaria de dar um exemplo específico, em especial do cinema, para demonstrar essa absorção. Aconteceu, no entanto, com uma variação: os Estudos de Cinema tiveram mais interesse em discutir o estilo de um autor do que de uma época, embora exista também o agrupamento conforme certos momentos específicos na ainda curta história do cinema. A autoria foi necessária para estabelecer o cinema como arte, proeza já conquistada pelos Estudos Literários e, assim, razão da proeminência da questão do autor que resultou do longo debate acerca da genialidade do artista na Filosofia, junto da questão do gênero, cara a Aristóteles e seus seguidores.

Por ser a disciplina mais jovem entre os estudos das artes, criada somente nos anos 1970 na Inglaterra, os Estudos de Cinema basearam-se, como referi, na historiografia, na teoria e nos conceitos dos estudos das outras artes. Seguindo os passos da literatura, foi também na crítica que a “sétima arte” encontrou seus primeiros teóricos, historiadores e avaliadores. Um dos textos mais conhecidos e influentes foi “Une

Certaine Tendance du Cinema” (Uma Certa Tendência do Cinema), do crítico François Truffaut (1932-1984), escrito em 1954 como manifesto na influente e hoje mítica revista *Cahiers du Cinema*. Nele, o jovem crítico e futuro cineasta estabeleceu o cinema como arte ao reconhecer que o diretor cinematográfico seria como o autor de obras literárias. Argumentou que o verdadeiro autor de cinema deveria escrever os roteiros e se destacar como *metteur en scène*, isto é, através de um estilo próprio que se refletia no enquadramento dos planos e seu conteúdo. Aaron Meskin (2008, p. 16) sublinha que Truffaut usou de fato o estilo como elemento-chave de avaliação formal, resultado da ligação que ele estabeleceu entre a personalidade e o caráter do autor. Ou seja, o fato de cineastas, mesmo de filmes para o grande público, como Alfred Hitchcock (1899-1980), possuírem um estilo, os destacaria esteticamente e os tornaria artistas.

A “política de autor”, postulada por Truffaut para igualar o cineasta a um autor literário – que já possuía renome no ambiente cultural –, impôs-se como elemento fulcral tanto para a análise – que consiste em reconhecer o estilo específico – como para compreender o cinema como arte. Mais tarde essa construção foi questionada como ideológica, mas nos anos 1950 servia para denunciar a má qualidade dos filmes franceses contemporâneos, baseados em romances cujas adaptações por roteiristas conhecidos não passava, para Truffaut, de um cinema raso e conservador. Além do mais, possibilitou introduzir um primeiro cânone cinematográfico com “autores” americanos como Howard Hawks (1896-1977), John Ford (1894-1973), Samuel Fuller (1912-1997) e Orson Welles (1915-1985), ao lado de franceses como Jean Renoir (1894-1979), Robert Bresson (1901-1999), Jean Cocteau (1889-1963), Jacques Becker (1906-1960), Abel Gance (1889-1981), Max Ophüls (1902-1957), Jacques Tati (1907-1982) e Roger Leenhardt (1903-1985), pois, “[...] trata-se de autores que escrevem seus diálogos com frequência, alguns criando eles próprios as histórias que dirigem [...]” (Truffaut, 2005). Na tradição de Vasari, esse texto primordial para a disciplina estabeleceu o paradigma estilo, compreendendo a arte cinematográfica – bem no sentido do desenho vasariano – como escrita –, além de elevar, assim, o *status* dos cineastas e eternizar alguns deles para sempre.

No Brasil, Glauber Rocha (1939-1981) inventou igualmente, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de 1963, um mito de origem – *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro (1897-1983) –, uma gênese – que passa sobretudo pelas obras de Humberto Mauro – e um cânone do cinema

brasileiro, inclusive as obras do Cinema Novo, ao adaptar a “política de autores” à realidade nacional. Seguindo parcialmente a pauta de Truffaut, sobretudo em relação à crítica da *mise-en-scène* convencional – por exemplo, em relação ao filme *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte (1920-2009) –, modificou a proposta francesa com uma postura anti-industrial, que refletiu o desejo de desenvolver uma visão independente acerca dos graves problemas sociais nacionais. O Cinema Novo como cinema independente teria como elemento estilístico primordial a autenticidade, alcançada com a câmera na mão que tateia de forma lírica a vida dura e injusta dos brasileiros.

Mais tarde, a periodização da história do cinema em épocas com estilos sobressalientes como Neorrealismo, Nouvelle Vague ou Cinema Novo teve o mesmo peso nos Estudos de Cinema como as épocas Renascimento ou Barroco, embora o crítico francês André Bazin (1991) tivesse alertado, desde que cunhou o conceito Neorrealismo, de que não se tratava de um estilo, mas de uma postura do realizador. No entanto, como incontáveis publicações sobre as diferentes “épocas” do cinema denotam, o paradigma foi mais forte do que a definição circumspecta de Bazin.

6.2.5. Do Questionamento do Autor nos Estudos Literários

Uma vez que os Estudos de Cinema são os mais jovens, não surpreende ter sido preciso estabelecer primeiro a ideia de autoria para desconstruí-la depois, em especial nos anos 1970, por meio da interrogação da dimensão ideológica do cinema. Vimos que para consagrar a mídia e para criar um primeiro cânone foi necessário igualar o cinema à literatura e o cineasta ao autor literário. Encontramos, portanto, a repercussão da elevação do *status* do autor, iniciada por Plínio, o Velho, e Vasari e promovida pelo Idealismo alemão, nas políticas de autor de Truffaut e Rocha. Curiosamente, ao mesmo tempo, a teoria literária já estava enfrentando o estilo do autor como metodologia questionável da ciência normal, como diria Thomas Kuhn.

O pontapé inicial foi dado já nos anos 1930 por Mikhail Bakhtin (1895-1975), que realizou estudos de um grande escritor, Fiódor Dostoiévski (1821-1881), para questionar o papel preponderante do autor nos estudos literários. Por meio do conceito “dialogismo”, Bakhtin (2013) iniciou uma

nova teorização do romance que visou resolver de outra forma o enigma de sua criação. O dialogismo desdobrou-se depois na ideia de “intertextualidade”, conceito elaborado por Julia Kristeva (1969) nos anos 1970 e 1980, que procurou relativizar ainda mais o papel do autor enfocando a produção do texto, definido como produto de sua relação com outros textos e da estrutura da linguagem de forma geral.

Segundo o estudioso brasileiro Paulo Bezerra (2013, p. XII-XIII), Kristeva (1969) foi longe demais ao abolir a noção de pessoa-sujeito. Não era essa a ideia de Bakhtin, pois ele teria estado tão interessado no autor como no leitor, posto que, sem o autor, não haveria a orquestração das diversas vozes no texto – seja de personagens, seja de outros autores. De fato, Bakhtin teria trabalhado a fronteira entre as duas consciências, do personagem e do autor, enquanto para Kristeva, ao substituir a ideia de voz pela de texto, o autor alcançaria um estágio zero. Sob o prisma do dialogismo bakhtiniano, as obras literárias não seriam mais vistas como monolíticas, mas como híbridas, porque em comunicação com obras anteriores, fazendo das obras posteriores respostas a textos já existentes. Nesse sentido, Bakhtin teria usado Dostoiévski como exemplo para demonstrar essa polivocalidade no romance. A nova proposta consistia em definir o texto literário não só de forma mais dinâmica e aberta, como diálogo entre as vozes no texto e com textos existentes anteriormente, mas deu um novo papel ao leitor – depois de quatrocentos anos focado no artista ou em sua obra ao ressaltar sua capacidade de ser um tradutor e intérprete, ideia mais tarde defendida por Rancière (2010).

Enquanto o dialogismo e a intertextualidade impulsionaram dúvidas sobre o papel preponderante do autor, foram Roland Barthes (1915-1980), em “A Morte do Autor”, de 1967, e Michel Foucault, em “O Que É um Autor?”, de 1969, que diminuíram ainda mais a noção de controle do escritor ou do artista sobre sua obra, ao declararem o autor morto ou somente uma função. No entanto, essas ideias haviam sido preparadas alguns anos antes por textos que já reclamavam maior liberdade ou emancipação dos leitores e espectadores, entendendo que a arte contemporânea, e não só, era muito mais aberta do que as interpretações disciplinares ou críticas oferecidas.

Por um lado, *A Obra Aberta*, de Umberto Eco, de 1962, postulou a existência de obras de arte desinteressadas em um sentido determinado, possibilitando assim maior potencial interpretativo por parte do

observador ou leitor. Por outro, *Contra a Interpretação*, de Susan Sontag, de 1966, acertou contas com os críticos ao declarar seus estudos vinganças intelectuais contra as obras, e até destrutivas. Segundo a autora, a hermenêutica, a exegese das obras, realizaria leituras complicadoras que negariam a inteligência dos leitores. Sontag diagnosticou duas vertentes na crítica dela contemporânea: a análise formal, ou seja, a análise na tradição de Wölfflin, e a análise de conteúdo, ou seja, a análise na tradição de Erwin Panofsky, cuja iconografia conheceremos logo em seguida. O descontentamento sontagiano dizia sobretudo respeito ao enfoque no inteligível que haveria substituído o estudo do sensível nas obras, razão pela qual ela exigiu uma erotização da crítica no final de seu famoso livro. O que ela colocou em pauta era justamente a elevação do estudo da arte acima das obras que vimos surgir com a Estética, uma crítica que, como observamos, seria repetida por diversos filósofos do fim do século XX e início do XXI.

Voltando para a questão do autor, a morte dele e o nascimento do leitor seria, portanto, uma primeira revolta contra o destronamento da arte pela Filosofia e as disciplinas científicas que assumiram a tarefa de estudar as artes, inclusive os críticos. Com a declaração do falecimento do agente-chave esperava-se a desmontagem da glorificação do artista como gênio, glorificação essa que foi, como diz Agamben (2012), uma faca com dois gumes: por um lado, elevou o *status* social dos artistas, mas, por outro, aumentou o perigo de sua existência, como contraponto da contemplação da arte. Negar o autor como instituição transcendente que constrói o significado de sua obra denotaria que, a partir de agora, escrever seria, nada mais, nada menos, do que reescrever. O estudo do artista seria finalmente substituído pelo estudo de sua obra, e ele deixaria de ser o bode expiatório da sociedade, como sugere Heinrich (1993).

Embora já conheçamos a ideia de que o Modernismo era a interpretação dos artistas de obras anteriores, a crítica de Barthes (2004) acerca da teoria literária não contempla, na verdade, os autores, embora declare sua morte, mas os limites da ciência normal, como diria Kuhn (2006). Ou seja, os estudos das artes e sua produção científica didática induziu para um visão equivocada:

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é

tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu. (Barthes, 2004, p. 50)

Foucault preocupou-se menos como o pensamento disciplinar do que Barthes, procurando, em vez disso, abrir as margens do livro quando declarou que o autor era igualmente uma construção. Partindo do princípio de que não importaria quem fala, ideia emprestada do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, Foucault (2000) observou que foi a literatura dele contemporânea que se libertou do autor. Para o filósofo, isso também não era uma novidade, basta lembrar o que ele escreveu sobre *Dom Quixote*. O que deveria ser investigado de agora para adiante seria somente a função do autor, e não mais ele próprio.

Para lembrar a força do paradigma de estilo e época, e do autor e seu estilo nos Estudos Literários, cito ainda o estudioso alemão Erich Auerbach (2013, p. 17), que declarou, em 1921, em seu estudo sobre as novelas renascentistas francesa e italiana: “De cada obra de arte podemos dizer que é determinada essencialmente por três fatores: a época de sua origem, o lugar, a singularidade de seu criador”. Embora não se deva negar a importância de trabalhos anteriores como esse, no final dos anos 1960 os estudos de literatura enfrentaram o autor/artista como referência principal, e com ele a análise formal e de conteúdo. Vamos conhecer agora o estudo de conteúdo em sua vertente iconográfica e iconológica nas artes plásticas.

6.3. DA INTER- E MULTIDISCIPLINARIDADE

Tentativas de questionar a ciência normal ocorreram também na História da Arte. Na Universidade de Viena, por exemplo, trabalhava um grupo de estudiosos, nos anos 1920 e 1930, cuja diversidade metodológica é hoje lembrada com a denominação “Escola de Viena”. Embora o nome fosse alvo de debate, os professores vienenses da época introduziram, de fato, abordagens inter- e multidisciplinares na disciplina através de métodos provenientes da Filosofia, da Teologia, da Antropologia e da Teoria Literária, bem como da Sociologia e do Marxismo. Era ainda

contemplada a relação entre prática e teoria, visto que eles atuavam também como conservadores e arquivistas. Esses novos e múltiplos métodos da História da Arte não conseguiram florescer, pois foram interrompidos pelo fascismo alemão, que levou muitos desses pesquisadores ao exílio.

Uma certa renovação metodológica aconteceu na mesma época na Alemanha, nomeadamente em Hamburgo. O historiador de arte alemão Aby Warburg, filho de banqueiro e financeiramente independente, foi um mentor importante ao criar uma biblioteca influente desde 1886, enquanto Erwin Panofsky era um jovem professor na Universidade de Hamburgo, no departamento da História da Arte, interessado em um estudo amplo e igualmente erudito. Ambos são hoje associados à iconologia, metodologia cujo objetivo consiste em estudar imagens de forma comparativa e trans-histórica, contemplando diversas outras disciplinas como História, Antropologia, Filosofia e Psicologia. O primeiro passo da iconologia é a iconografia, que estuda os textos nos quais as imagens são inspiradas, e que já era uma metodologia empregada desde pelo menos Émile Mâle (1898), que lia, como comentei, as catedrais góticas francesas como enciclopédias.

Hoje, o nome Erwin Panofsky é quase sinônimo da sistematização da iconografia, enquanto Aby Warburg é venerado como pai da Ciência da Imagem. O intuito warburgiano era, de fato, fazer da História da Arte uma outra disciplina, mais voltada para a história da cultura. Filho de seu tempo, teve forte influências tanto de Nietzsche como da Psicanálise, razão pela qual conseguiu ver nas imagens mais do que arte. Seu contributo foi a capacidade de considerá-las documentos, dotados da faculdade de revelar a “psicologia histórica da expressão humana” (Warburg, 2015, p. 127). Apesar de sua importância, seria errado mitificá-lo. Giorgio Agamben (2015, p. 132), o chama, de forma um pouco nebulosa, o criador de uma “ciência sem nome”. No entanto, tem razão, porque, como veremos mais à frente, Warburg desconfiava, como Rancière, das fronteiras estabelecidas pelas disciplinas do conhecimento. Devido ao rumo que a História da Arte tomou no fascismo e depois, esse pensamento crítico perdeu-se por um tempo até ser recuperado muito recentemente, porém, dentro do contexto disciplinar.

Após a morte de Warburg e por causa da perseguição nazista, sua biblioteca foi transferida como Instituto Warburg para Londres, onde teve Fritz Saxl, um historiador de arte de Viena, também judeu, como seu

primeiro diretor. Tanto Saxl como Erwin Panofsky – que teve de emigrar para os Estados Unidos e foi professor nas universidades de Nova York e Princeton – foram fortemente influenciados pelas pesquisas eruditas warburgianas. No que se segue, abordarei primeiro a iconografia e a iconologia na definição e sistematização de Panofsky, e somente depois as propostas de Warburg, que o antecedem em termos cronológicos.

6.3.1. Da Iconologia e da Iconografia

Otto Pächt (2006) sugeriu, em 1977, que a iconografia surgiu pelos mesmos motivos que estudamos as artes: a consciência da perda da “chave” do conhecimento, sobretudo acerca das obras de arte religiosas europeias. Para exemplificar essa noção, Pächt cita uma famosa anedota de Panofsky na qual um aborígene encontra-se em frente de *A Última Ceia* (1495-1498), de Leonardo da Vinci. Sem conhecimento do Evangelho e desconhecendo o contexto religioso, o sentido da imagem ficaria restrito e o aborígene só veria uma refeição coletiva no afresco. Isso para explicar que a iconografia consiste em reconstituir o seu contexto à imagem: “[...] o serviço prestado pela iconografia moderna é sem dúvida o de equipar os nossos órgãos do sentido com o conhecimento de um costume, o que é diferente para cada situação histórica [...]” (Pächt, 2006, p. 148). A metodologia abrange, portanto, o estudo e a descrição das representações figurativas, sejam elas individuais ou simbólicas, religiosas ou seculares.

De acordo com Pächt (2006), a implementação da iconografia no século XVIII visou primeiramente ao estudo de gravuras e depois à classificação de imagens cristãs e símbolos de toda espécie. No início do século XX, foi aplicada às mais diversas tradições iconográficas – desde divindades egípcias e retratos imperiais romanos às iconografias cristã, budista ou hindu, entre outras religiões. Resultaria ainda da procura de conhecimento estilístico, porém daria destaque aos textos referenciados nas imagens. Por se tratar de um estudo sistematizado e, logo, mais científico, Erwin Panofsky organizou a metodologia iconográfica em três passos: 1) o pré-iconográfico (a análise formal wölffliana); 2) o estudo iconográfico (a análise dos textos e outras influências pela imagem); 3) o estudo iconológico. Em relação ao exemplo do aborígene, o último passo



FIGURA 87

Inferno, Tibete, sem data e autor. Rubin Museum of Art, Nova York.

Pigmentos sobre papel, sem medidas; *Inferno do Tríptico da Vaidade e da Salvação*, Hans Memling, 1485. Óleo sobre madeira, 20 cm x 30 cm. Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo. (Fonte: <https://commons.wikimedia.org>)

iconológico revelaria ao nativo australiano o valor simbólico da ceia dos treze homens citada anteriormente. Ou seja, ele acrescentaria ao estudo iconográfico – sobre a imagem e seu conteúdo – vários outros métodos analíticos das mais variadas disciplinas, para oferecer uma interpretação definitiva por meio da síntese dos resultados.

Apresento, então, cada passo idealizado por Panofsky. O primeiro objeto de interpretação seria o tema primário ou natural. Permitiria compreender sob quais circunstâncias históricas certos objetos e acontecimentos foram expressos sob determinadas formas, levando, conseqüentemente, à história dos estilos – conforme vimos, o paradigma principal da História da Arte. Para demonstrar esse primeiro passo, escolhi duas imagens do inferno, uma sem autoria e data, originária do Tibet, país budista, e outra de Hans Memling, de 1485, que faz parte de um tríptico, *A Vaidade Terrena e a Salvação Divina*. Uma comparação wölffliana permite reconhecer estilos diferentes, sendo um mais abstrato – manifestado nas labaredas estilizadas e corpos pouco detalhados

tibetanos – e outro mais naturalista – com labaredas pintadas de forma mais minuciosa e o inferno associado à grande boca de um monstro.

O segundo objeto de interpretação seria o secundário ou convencional. Trata-se da análise iconográfica propriamente dita, na qual são consultadas as fontes literárias para se obter familiaridade com os temas e visões do mundo representado. A história que resulta dessa interpretação seria a história dos tipos, que possibilita compreender como e em que condições históricas certos temas e ideias foram expressos.

No caso da imagem de Memling seria preciso consultar a referência bíblica. Trata-se de Isaías 5,14: “Portanto o inferno grandemente se alargou, e se abriu a sua boca desmesuradamente; e para lá descirão o seu esplendor, e a sua multidão, e a sua pompa, e os que entre eles se alegram”. Ao conhecer o texto, que apresenta a imagem de uma boca para o inferno rumo ao qual vão os que pecaram das mais diversas formas, percebemos que o pintor foi fiel a ele, mas também tomou liberdades no que tange aos pecadores. O artista optou por um tipo específico de monstro, composto por elementos de diversos animais, enquanto escolheu um religioso com tonsura, uma mulher e um homem, todos eles despidos, como personagens. Acrescentou ainda um diabo com asas de morcego e um rosto na barriga. Na imagem tibetana escolhida, não temos nenhum diabo. Isso condiz com a descrição do inferno no *Dirghāgama*, ou “Coleção de Longas Escrituras” – os textos autorizados de Buddha –, pois a crença budista imagina o inferno, o Naraka, do qual existem diversos, como lugar onde se nasce e se fica por um tempo determinado.

O terceiro passo interpretativo de Panofsky diz respeito ao significado, ou conteúdo, que participa da constituição de um mundo de valores simbólicos. Trata-se do passo final e iconológico da metodologia. Engloba todos os princípios envolvidos na realização da imagem estudada: nação, época, convicções religiosas e filosóficas. Analisar esses elementos permitiria compreender uma obra de arte como parte de uma cultura. É o passo mais complexo, pois abrange várias etapas de pesquisa que se alimentam de diversas outras disciplinas. Revelaria como tendências principais do espírito humano são expressas por meio de certos temas e uma visão específica de mundo em circunstâncias alternantes, bem como proporcionaria uma história dos sintomas culturais ou símbolos gerais. O esforço interpretativo da iconologia consistiria, portanto, em uma

análise sintética por parte do pesquisador. A conclusão final resultaria da familiaridade dele com as tendências mais determinantes, razão pela qual Panofsky comenta que seria um passo intuitivo.

Embora seja evidente o ímpeto de realizar uma abordagem complexa, que visa a um estudo em três etapas que se complementam, indo, assim, bem além das restrições do formalismo wölffliano, vale citar as ressalvas de Otto Pächt (2006) a respeito. Para ele, o enfoque exclusivo e excludente na arte cristã apresenta a maior limitação da metodologia, porque resulta em uma sobrevalorização da cultura literária, nomeadamente a ocidental: “A religião cristã é uma religião livresca, suas verdades redentoras estão codificadas. E, mais que isso, a credibilidade do que é descrito nos livros reside no fato de ser o cumprimento daquilo que já estava anunciado, profetizado, pré-figurado no Antigo Testamento” (Pächt, 2006, p. 149). Em outras palavras, a autorização da imagem é novamente acoplada ao texto, o sensível depende – já estamos acostumados desde dois milênios –, mais uma vez, sobretudo do inteligível.

Além do mais, muitas artes ficariam de fora, curiosamente também a arte grega. Pächt alerta que a metodologia correria o risco de constituir a ideia errada de que toda imagem se baseia em textos, cuja semântica seria essencial para sua compreensão. A iconografia criaria, desse modo, a ideia de que a arte é totalmente dependente da escrita, rebaixando e subestimando o aspecto visual a favor de uma valorização da erudição e intelectualização da obra de arte, intelectualização essa que, como aponte, inicia-se com Platão e é reforçada no Idealismo alemão. Pächt alerta ainda para outros possíveis enganos do método iconológico. Seriam deixadas de fora aquelas camadas da arte que não podem ser reduzidas a um texto. Como resultado, todos os aspectos inconscientes do artista não seriam levados em consideração. Fica patente que, embora o método seja multidisciplinar, ele significa um retorno ao problema da autorização do sensível pelo inteligível, da elevação do dizível acima do visível.

A *Pintura Antiga Flamengo*, de 1953, é o livro mais famoso de Panofsky. Nele, o autor argumenta a favor de uma história evolutiva cujo ponto final teria consistido na conquista da representação do espaço, destacado como problema principal da pintura da era moderna. De influência inquestionável, o livro desenvolve sua argumentação no estudo de textos sobre arte desde a Antiguidade até o Renascimento de forma erudita e enciclopédica. Pelo fato de Panofsky não ter pesquisado

as fontes históricas das obras, existem diversas críticas ao livro. Martin Davies (1954, p. 58) constata, por exemplo, que o conhecimento da iconografia do autor era muito maior do que o conhecimento dos aspectos históricos. Otto Pächt (apud Nash, 2015, p. 171), por sua vez, queixa-se de que a atribuição de complexos sistemas simbólicos à pintura de van Eyck faria das interpretações uma forma de decodificação. Outros autores reclamaram igualmente dos excessos interpretativos do iconólogo (Held apud Nash, 2015, p. 171).

Atualizando o estudo da arte flamenga antiga, o conceito-chave de Panofsky, “o simbolismo disfarçado”, foi mais tarde substituído pelos estudos acerca da cultura do olhar, desenvolvidos por Svetlana Alpers (1983), e por abordagens provenientes da história social, da economia e de novos estudos acerca da cultural da época (cf. Nash, 2015, p. 154). No entanto, Susie Nash (2015, p. 173) constata que “em nenhum outro lugar Panofsky chegou tão perto de uma fusão da análise formal de Wölfflin e da iconografia warburgiana como nesse livro”. Mas a autora verifica também que a importância dada aos artistas permanece fiel à tradição de Vasari, posto que seu ímpeto biográfico resulta em uma narrativa teleológica sobre um naturalismo cada vez maior, visto como base para a conquista da dominação do espaço na arte flamenga (Nash, 2015, p. 174). Lembro que David Hockney (2001, 2016) demonstra que essa dominação é devida à câmara obscura e outras ferramentas ópticas.

Com base nessas críticas, não surpreende que Jan Bialostocki (1987, p. 59-60) sugira nunca ter havido uma verdadeira cesura entre a iconografia e a análise de estilo wölffliana. No entanto, o autor aponta como um dos méritos da metodologia sua aproximação à história das ideias. Felix Thürlemann (1990) observa igualmente que, na verdade, nem o impacto da semiótica nos estudos das artes – que veio da Linguística e se manifestou primeiro nos Estudos Literários – conseguiu estabelecer uma diferença entre análise de estilo e iconografia. Em outras palavras, o estudo formalista demonstrou-se sempre imune à sedução como metodologia.

Conheceremos agora o trabalho de Aby Warburg para compreender melhor sua proposta de reenquadramento da História da Arte como ciência cultural e psicologia histórica da expressão humana, que só veio a se afirmar, parcialmente, décadas mais tarde na Ciência de Imagem contemporânea. Como comentado, hoje seu nome possui uma aura quase

mítica dentro de um sistema acadêmico ainda muito paternalista. Para construir um mito de origem, Warburg é considerado o pai da *iconic turn* (virada icônica), que teria levado ao estudo da imagem como objeto preponderante nas ciências humanas. Veremos agora que ele não foi o progenitor de um novo paradigma, senão um pesquisador que tentou alargar as fronteiras da disciplina.

6.4. DA HISTÓRIA DA ARTE COMO CIÊNCIA CULTURAL

Embora Warburg também tenha se interessado pela iconografia da Antiguidade e seus desdobramentos no Renascimento, a metodologia por ele empregada afastou-se de uma abordagem clássica da História da Arte, tanto da narrativa evolutiva e teleológica como de um estudo meramente formal. Isso ficou patente desde seu doutorado, apresentado em 1891, sobre duas pinturas de Sandro Botticelli (1445-1510), *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, as quais reproduzo na Figura 89.

Por meio da comparação dos dois quadros, Warburg tentou responder à seguinte pergunta: Por que o artista renascentista, nomeadamente do Quattrocento, se interessou pela Antiguidade? Ou seja, ele queria compreender a motivação pelo desenvolvimento do estilo da época – “[...] o sentido para o ato estético da ‘empatia’ como uma força formadora de estilo [...]” (Warburg, 2015, p. 27), em vez de simplesmente afirmá-lo ou descrevê-lo. Para tal, realizou um estudo iconográfico detalhado no qual usou tanto fontes textuais como imagéticas. Chegou a concluir, acerca da fascinação de Botticelli com a arte antiga, que ela era capaz de “[...] dar corpo à vida em movimento [...]” (Warburg, 2015, p. 49). Ao constatar que o pintor queria não apenas imitar os antigos, senão afirmar sua individualidade como artista, foi além da história do estilo (análise formal) e da história dos tipos (análise iconográfica). A conclusão iconológica warburgiana apresenta, de fato, nas duas obras de Botticelli, um equilíbrio entre inovação e concessões ao estilo antigo:

Até que ponto os artistas florentinos do Quattrocento estavam tomados pelo sentimento de se igualar à Antiguidade é revelado por uma série de tentativas enérgicas de encontrar formas similares em sua própria vida e de as figurar com base no próprio trabalho. Se assim a “influência da Antiguidade” levou à repetição irrefletida de motivos de movimento exterior

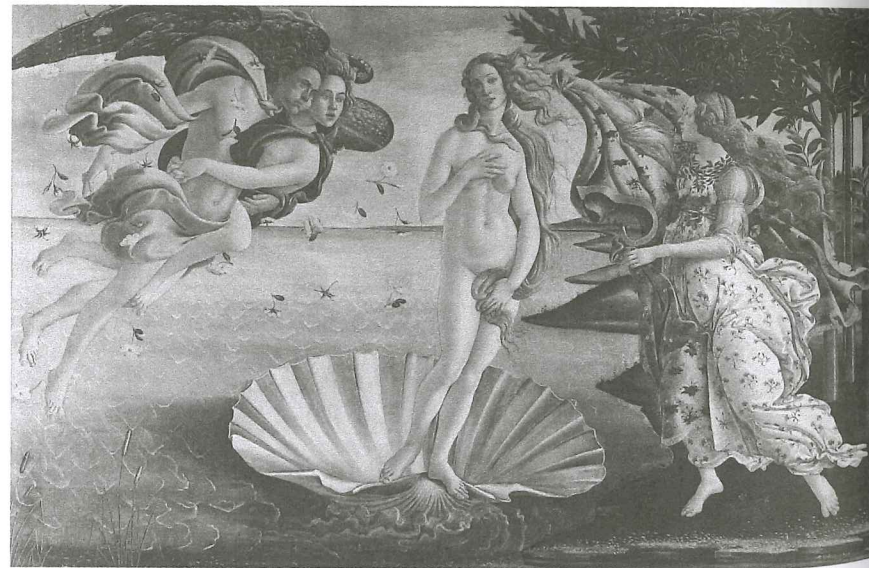


FIGURA 88

A Primavera, Sandro Botticelli, 1480. Têmpera sobre painel, 202 cm x 314 cm.
Galleria degli Uffizi, Florença; *O Nascimento de Vênus*, Sandro Botticelli, 1486.

Têmpera sobre painel, 172,5 cm x 278,9 cm

(Fontes: <https://commons.wikimedia.org>)

intensificado, isso não dependeu da “Antiguidade” – de cujo universo de formas já se mostrou desde Winckelmann, que foram tirados os modelos para o oposto a isso, para a “grandiosidade serena” –, mas da falta de tino artístico por parte dos pintores.

Botticelli estava afinal entre os que eram em grande medida transigentes. (Warburg, 2015, p. 84-85).

O enfoque no movimento por parte dos artistas renascentistas, no caso de Botticelli, é interpretado como meio caminho entre individualidade e influência. Warburg inverte com essa conclusão duas ideias vasarianas. Primeiro, a de uma evolução histórica, pois Botticelli, como outros pintores de seu século, podiam, no entender de Warburg, ainda misturar o antigo com a observação própria. No século XVI, já se esperava dos artistas um maior classicismo: “[...] quando a matéria antiga foi encarnada à maneira antiga [...]” (Warburg, 2015, p. 84). Em outras palavras, para Warburg havia maior liberdade de expressão no século XV do que no século XVI, o que significa um questionamento da noção de um domínio técnico progressivo. Segundo, elaborou a ideia de que o artista, embora igualmente concebido como gênio, trabalhava com formas preestabelecidas que ora transgredia, ora incorporava. Nas quatro teses que encerram a tese doutoral, há ainda indícios dos interesses futuros do pesquisador, que surgem também da importância atribuída à dimensão psicológica: a energia das imagens antigas, aqui chamada de dinamismo, e o inconsciente do artista, responsável por transformar a imagem antiga em mnêmica, ou seja, memória (cf. Warburg, 2015, p. 86).

Em textos seguintes, Warburg indagou novamente a motivação dos artistas renascentistas, mas dessa vez em relação a outra área do saber, a Astrologia, que ele via como grande antagonista à vontade emancipatória dos artistas e de sua “criação artística livre”. Realizou estudos sobre a tensão entre Astrologia e arte primeiro na Itália, nos afrescos no Palazzo Schifanoia, em Ferrara, em 1912, e depois na Alemanha, em textos e imagens do tempo de Lutero, em 1922. No estudo dos afrescos, Warburg visou um “[...] alargamento metódico das fronteiras da nossa ciência da arte, em termos materiais e espaciais [...]” (Warburg, 2015, p. 127). Porque, para o autor, a História da Arte até então só tinha sido uma versão da história mundial que procurava, tateando, “[...] sua própria teoria do desenvolvimento entre os esquematismos da história política e as teorias do gênio [...]” (Warburg, 2015, p. 127).

Em seu texto “A Profecia da Antiguidade Pagã em Texto e Imagem nos Tempos de Lutero”, Warburg formulou sua proposta multidisciplinar novamente, incluindo dessa vez os estudos da religião: “Que a história da arte e a ciência da religião, entre as quais ainda há um descampado em que as fraseologias crescem soltas, possam, em cabeças claras e preparadas [...] enfim sentar juntas à mesa de trabalho, no laboratório da história das imagens segundo a ciência da cultura” (Warburg, 2015, p. 196). As obras de arte renascentistas são reavaliadas conforme o desejo de compreender ainda melhor as tensões da época, deixando de ser objeto de estudo formal e tipológico, tornando-se “documentos igualmente válidos da expressão” (Warburg, 2015, p. 127). Mais especificamente, as imagens são vistas como “[...] documentos [...] para a história trágica da liberdade de pensamento do europeu moderno [...]” (Warburg, 2015, p. 127).

Há dois resultados imediatos dessa abordagem metodológica. As diferentes épocas – Antiguidade, Idade Média, Idade Moderna – são entendidas como “[...] interconectadas entre si [...]” (Warburg, 2015, p. 127). Ou seja, enfocar a conexão encerra a ideia de épocas com estilos. E, mais importante ainda, há consciência de que para estudar essa ligação e tensão, a metodologia precisa ser indisciplinar, no sentido ranciano, porque envolve diversas áreas do saber cujas fronteiras são indagadas: “[...] sem ser onerada com o constrangimento do policiamento das fronteiras, que tal método, na medida em que se dedica de forma cuidadosa ao esclarecimento de determinada zona escura, lança luz sobre o nexos que há entre os grandes processos gerais de desenvolvimento [...]” (Warburg, 2015, p. 128). Warburg queria entender o motivo das reviravoltas estilísticas na representação da manifestação humana. O estilo foi visto por ele como apenas uma parte de um processo maior da humanidade, impulsionado pela vontade de emancipação. Essa vontade era social e geral, mas ganhava forma através da arte (cf. Warburg, 2015, p. 127-128). De certa forma, temos aqui um eco de Schiller, embora este tenha pensado a emancipação do observador ou do leitor, e não tanto do artista.

Percebemos, portanto, que a proposta de Warburg não era mudar o paradigma, senão a ciência: a disciplina História da Arte não era capaz de dar conta do enigma arte porque não se interessava pelo estilo como fenômeno cultural. De sua conferência sobre o Palazzo Schifanoia, de 1912, publicada em 1922, é possível destilar três mudanças necessárias

nessa direção: 1) questionar as narrativas mestras da História da Arte baseadas na análise formal do estilo de uma época e de uma região; 2) alterar o *status* da obra de arte para documento; 3) propor o estudo da cultura de forma multidisciplinar.

Ao querer compreender a cultura do ser humano devido à limitação da ideia de obra de arte, Warburg se aventurou como estudioso dos índios *pueblo*, no Arizona, nos Estados Unidos. Explicou seu estudo como a possibilidade de conhecer assim “um enclave da humanidade pagã primitiva [...]” (Warburg, 2015, p. 201), proporcionando-lhe a compreensão de uma questão antropológica chave que já discutimos no primeiro capítulo: Como e por que o ser humano se relaciona com o mundo ao seu redor através de imagens. Partindo da hipótese de que “[...] a seca [do deserto] ensina a fazer magia e a rezar [...]”, Warburg estudou as imagens e danças de diferentes povos da região que “[...] visam subjugar as tenazes forças da natureza [...]” (Warburg, 2015, p. 201). Ou seja, ele chegou a uma conclusão parecida à do achatamento do mundo de Sybille Krämer (2016). Eterno comparatista, depois Warburg cotejou a simbologia indígena, sobretudo da serpente, com a simbologia cristã, para realçar mais uma vez a vontade do ser humano de livrar-se de seus medos e de seus sofrimentos, isto é, de emancipar-se.

Há pelo menos quatro conceitos-chaves que permeiam os textos de Warburg nos seus estudos da psicologia da história da expressão humana: a “fórmula de pathos”, a “vida póstuma”, a “memória/*mnemosine*” e o “engrama”. A *Pathosformel*, ou fórmula de pathos, surge pela primeira vez no texto “Dürer e a Antiguidade Italiana”, embora já tenha estado presente na ideia de “energia” em sua tese de doutorado.

Em seu estudo de uma gravura de Dürer, *A Morte de Orfeu*, Warburg demonstrou algo que a História da Arte ignorou até então no que tange ao estudo da arte grega antiga: “[...] uma corrente patética contida na influência da Antiguidade redesperta [...]” (Warburg, 2015, p. 90). Sendo de tal forma visível, essa “fórmula de pathos” era uma “[...] linguagem gestual patética típica da arte antiga [...]” que forma todo um estilo (Warburg, 2015, p. 90). Vemos na Figura 89 o exemplo de um vaso antigo com a linguagem patética, bem como a gravura de Dürer na qual a linguagem gestual sobreviveu.

O conceito serve sobretudo para afastar-se da análise formal de Wölfflin e indagar, mais uma vez, os motivos psicológicos dos estilos

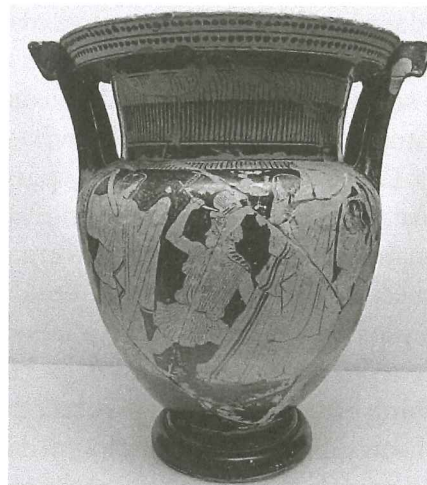


FIGURA 89

A Morte de Orfeu, vaso grego, 460-450 a.C. Pintura sobre cerâmica, sem medidas. Museo Archeologico Nazionale, Ferrara (Fonte: <http://www.archeoferrara.beniculturali.it>); A Morte de Orfeu, Albrecht Dürer, 1494. Gravura, 289 mm x 225 mm. Kunsthalle, Hamburgo. (Fonte: www.hamburger-kunsthalle.de)

e de uma visão mais heterogênea. Faria parte do vocabulário estilístico da Antiguidade, que consistia tanto em “[...] modelos para mímica pateticamente acentuada como para calmaria classicamente idealizadora [...]” (Warburg, 2015, p. 89). Ou seja, Warburg reconhece os resultados de Winckelmann, porém, entende que havia pluriestilos.

São essas “expressões exacerbadas do corpo ou da alma” que chamam a atenção de Warburg, expressões já identificadas no dionisiaco por Nietzsche, em seu livro seminal sobre a tragédia. Os gestos patéticos fariam parte de uma linguagem internacionalmente compreendida pelos artistas do Renascimento e que lhes permitia, nos afrescos do palácio em Ferrara e nos textos com imagens da época de Lutero, “[...] arrebentar as amarras expressivas medievais [...]” (Warburg, 2015, p. 97). A circulação da fórmula de pathos não deveria ser reduzida pela História da Arte em, como ele diz, “[...] maçantes estudos singulares sobre as dependências dos grandes indivíduos, ou seja, da história dos artistas. Pelo contrário,

deveria ser compreendido também como parte do movimento maior para a emancipação já referida como “problema histórico-estilístico de amplo alcance [...]” (Warburg, 2015, p. 97).

De acordo com Agamben (2015), uma influência importante de Warburg foi Tito Vignoli. O pesquisador italiano havia proposto uma metodologia multidisciplinar que abrangesse a antropologia, a etnologia, a mitologia, a psicologia e a biologia para estudar as questões relacionadas à existência do ser humano. Ou seja, outros estudiosos já estavam questionando o pensamento historicizante-analítico das disciplinas estabelecidas para quebrar as fronteiras delas. Seguindo Vignoli, Warburg articulou em 1912 a necessidade de “[...] uma ampliação metodológica das fronteiras temáticas e geográficas [...]” da História da Arte, da qual faria parte o questionamento de teorias evolucionistas (Warburg, 2015, p. 134), ou seja, as narrativas mestras teleológicas.

Vale ressaltar que as ideias warburgianas acerca da iconologia são anteriores à sistematização em três passos de Panofsky, em que a identificação do texto é intermediária mas fundamental. Agamben (2015, p. 135) observa que, em vez da preponderância do texto em Panofsky, o interesse de Warburg consistia na configuração de um problema histórico e ético que demandava “[...] um diagnóstico do homem ocidental [...]”. Ou seja, o artista era entendido como um ser que tomava decisões éticas perante o legado do passado e o interpretava para “[...] se curar de suas contradições [...]” (Agamben, 2015, p. 135) e para elaborar uma forma de viver entre passado e presente. Conforme o pensador italiano, Warburg refletia se o Renascimento, denominação que questiona, não teria sido “[...] a operação consciente de uma energia crítica e construtiva [...]” (Agamben, 2015, p. 135). A ideia da emancipação do ser humano é identificada em vários textos como motor principal do fazer artístico, sendo essa a força ética central comentada por Agamben.

De certa forma, Warburg antecipou, embora do ponto de vista do artista renascentista, Walter Benjamin e sua ideia de que os estudos da história devem ser sempre realizados de um ponto de vista contemporâneo. Ele não procurou uma reconstrução, senão entendeu a motivação psicológica dos artistas no momento em que desenvolveram um estilo próprio baseado num anterior, isto é, na reformulação da fórmula de pathos. É nesse sentido que devemos compreender também o segundo conceito importante, o *Nachleben*, a “vida póstuma” da arte anterior na

contemporaneidade. Warburg o introduz justamente para dar conta do problema do ser humano travado na história. Devido à existência da história – Foucault diria historicidade – e da presença das obras antigas, qualquer artista se defronta com o desafio da sobrevivência e da transmissão. Todas as culturas precisam lidar com o legado anterior, como esclarece Agamben (2015, p. 136):

Nessa perspectiva, pela qual a cultura é sempre um processo de *Nachleben*, quer dizer de transmissão, recepção e polarização, compreendemos porque Warburg devia fatalmente concentrar sua atenção no problema dos símbolos e de sua existência na memória social.

Como vimos, Bakhtin trabalhou a mesma questão na literatura por meio da ideia de dialogismo. O pathos, ou carga energética e experiência emotiva, sobreviveram, isto é, possuem vida póstuma nos símbolos e nas imagens. O trabalho do estudioso consistiria em desvendar a vontade seletiva de uma época que pode até levar à inversão de seu significado. Os artistas enfrentam sempre a carga energética das imagens anteriores – o mesmo é válido para textos –, que poderiam “[...] fazer regressar o homem a estéril sujeição ou de orientar seu caminho para a salvação e o conhecimento [...]”, como diz Agamben (2015, p. 136). Em outras palavras, a energia percebida possui uma dimensão ambígua que pode ser opressiva ou libertadora. Para Warburg, como vimos, fora usada pelos artistas na maioria das vezes em sentido emancipatório.

O terceiro conceito, a “mnemosine”, talvez resuma em termos teóricos todo o pensamento anterior. Encontra-se formulado no projeto warburgiano do *Atlas Mnemosyne*, realizado entre 1924 e 1929. Já vimos na fórmula de pathos e na vida póstuma a importância da memória, que, pessoal ou coletiva, salvaria o artista em sua busca de expressão e lhe abriria o caminho para a emancipação. Indeciso entre a irracionalidade da religião e a racionalidade matemática, a memória, entendida como espaço da arte, possibilitaria que o artista se posicionasse na tensão entre sensível e inteligível. Em confronto com obras de arte anteriores, ele se debateria e tomaria partido algures entre racionalidade e irracionalidade. Ao ler o texto de Warburg fica evidente a influência de Nietzsche e sua interpretação da tragédia como tensão e eventual equilíbrio entre o dionisíaco e o apolíneo:

Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vêm socorrer de um modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica. (Warburg, 2015, p. 363)

Para Nietzsche, o equilíbrio encontrado na tragédia seria o ato fundamental civilizacional. Warburg, por sua vez, no seu intuito de compreender o fazer humano artístico, generaliza ainda mais, criando uma teoria acerca da arte que compreendia a criação como equilíbrio entre o ser e o mundo: “A criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como o ato básico da civilização humana” (Warburg, 2015, p. 363). Coccia não diz outra coisa quando fala na individuação através da criação do terceiro espaço. Se substituirmos a palavra criação por terceiro espaço, chegaremos à seguinte teoria do ato mnêmico: ele surge, tal qual a tragédia, da luta travada entre os medos acerca do mundo exterior, que atrapalham a emancipação, e de obras anteriores que já o registraram.

O mencionado *Atlas Mnemosyne* mostra a tentativa de associar e comparar a memória imagética humana, suas diferentes fórmulas de pathos, para desvendar seu percurso. As imagens seriam – este é o quarto conceito – “engramas”, ou seja, impressões das tensões espirituais de uma cultura, que o trabalho do historiador da cultura torna compreensíveis mediante sua comparação. O *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (Centro para Arte e Tecnologia das Mídias, ZKM), em Karlsruhe, realizou em 2016 uma exposição em que foi possível ver as mais de duas mil imagens, organizadas em 63 painéis, incluindo fotografias, reproduções de livros e material visual de jornais, agrupadas de acordo com sua afinidade, ou seja, por conceitos, para ilustrar diversas temáticas.

Como nota Agamben (2015, p. 137), o Atlas é um “gigantesco condensador recolhendo todas as correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa, tomando corpo em suas ‘fantasias’”. No entanto, é ele próprio imagem, isto é, sensível e inteligível, sem que tenha sido reduzido ao dizível acerca dessas tensões.

As definições da imagem e da arte que conhecemos nos primeiros capítulos encontram-se em sintonia com a percepção do poder da arte por Warburg, que sempre realçou seu conteúdo energético, fóbico e patético,



FIGURA 90

Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, 1924-1929, 2016. Exposição, ZKM, Karlsruhe.
(Fonte: www.zkm.de)

desenvolvendo uma metodologia de estudo com conceitos próprios. Vale destacar novamente que em relação à iconologia descrita como método por Panofsky, a importância do texto em Warburg não é grande, pois o exemplo de Dürer mostra que a memória das imagens anteriores é muito mais importante para o artista do que o texto. De fato, o pathos – o forte sentimento de sofrimento que Orfeu representa desde a Antiguidade – é analisado ao longo da história. Warburg demonstra, assim, que o pathos deve ser compreendido como um elemento importante da Antiguidade, mas não só. Como já observei, foi apaziguado por Winckelmann em sua teoria de “simplicidade nobre e grandeza serena, tanto nas atitudes como nas expressões”, mas estudado – embora de outra forma – por Nietzsche. A figura de Orfeu, artista e profeta, surge em Warburg como sintoma mais visível da sociedade renascentista, na qual o artista adquiriu um novo *status* cuja ambiguidade futura foi constatada por diversos pensadores, conforme mencionei.

Tentei mostrar que Warburg não só questionou alguns dos pilares da História da Arte como disciplina – o paradigma época e estilo e as narrativas mestras –, mas ofereceu sobretudo novos e potentes conceitos teóricos para adentrar a psicologia da expressão humana, isto é, os motivos que levaram os artistas a desenvolver seus estilos. Os conceitos warburgianos foram absorvidos mais tarde, sobretudo a partir dos anos 1970, quando as discussões começaram a focar a história das imagens e o mundo visual, e quando surgiram os estudos culturais que intensificaram, bem no sentido de Warburg, o interesse da academia na cultura visual, em sua razão de ser e *modus operandi*.

6.5. DA VIRADA ICÔNICA OU PICTÓRICA

O famoso *iconic turn*/virada icônica – cunhado por Gottfried Boehm (1994) –, ou *pictorial turn*/virada pictórica – conceito resposta de M. T. J. Mitchell (1994) –, iniciou-se nesse período, mas ganhou força e apelido somente nos anos 1990. A ideia de virada provém do filósofo americano Richard Rorty e foi usada para expressar uma mudança no contexto de uma disciplina do conhecimento, no caso na História da Arte, porém com fortes reflexos em outras. Para Mitchell (1994, p. 12), a virada deve ser situada algures entre dois conceitos de Kuhn, “paradigma” e “anomalia”, sendo o segundo um tópico principal de discussão nas ciências humanas. Ou seja, como já observei, não se trata de uma mudança de paradigma, senão de um novo enquadramento disciplinar.

A centralidade da imagem como nova questão-chave, ou seja, novo objeto, em várias disciplinas é associada por Mitchell (1994) aos trabalhos de diversos pensadores, entre eles os da Escola de Frankfurt, Ludwig Wittgenstein, Charles Peirce, Nelson Goodman, Jacques Derrida e Michel Foucault. Além deles, a bibliografia nos estudos das artes costuma incluir como primeiros autores da virada icônica aqueles que politizaram o debate acerca da imagem, seja nas artes plásticas, seja na publicidade, na televisão, no cinema ou no vídeo. Engloba estudiosos que começaram a abordar questões relacionadas ao olhar e à recepção óptica em termos psicológicos, sociológicos ou ideológicos ao longo dos anos 1970. Figuras importantes são John Berger, que, em 1972, interrogou a centralidade da pintura a óleo europeia, Laura Mulvey, que, em 1975, pensou a

escopofilia – o olhar masculino no cinema –, e John Fiske, que, em 1978 e 1985, começou a estudar a televisão como texto, ou seja, como mídia culturalmente relevante.

Como comentei na Introdução, nos anos 1990 o estudo da imagem levou a profundas mudanças nos currículos dos cursos de História da Arte, bem como à criação de novos cursos de graduação e de pós-graduação, denominados Estudos Visuais e Ciência da Imagem, para indicar melhor o novo enfoque na imagem e o uso de novas metodologias. O curso intitulado Cultura Visual dedica-se, por outro lado, ao estudo da relação entre imagem e consumidor, sendo guiado por um maior interesse nas mídias de massa. Enquanto as mais diversas disciplinas acadêmicas – os Estudos Culturais, a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia etc. – estudam a imagem de acordo com as inúmeras questões relacionadas com sua área de conhecimento, os Estudos ou a Ciência da Imagem procuram abarcar o maior leque de metodologias de todas as outras disciplinas, porque veem a importância da imagem como elemento constitutivo da cultura humana, bem no sentido warburgiano apresentado acima.

Deve ser lembrado, no entanto, que a virada icônica ou pictórica não se deu por um golpe. Absorveu e acompanhou o desenvolvimento de novas teorias, novas metodologias e de novos valores que surgiram de novos questionamentos, formulado não mais de acordo com artes ou mídias, senão criando novas áreas do conhecimento, isto é, novas epistemologias de teor sociopolítico, como os estudos feministas e femininos (*Women's Studies*) ou os estudos da representação de homossexuais e transexuais – LGBT – (*Queer Studies*). Infelizmente, não terei espaço aqui para mostrar como participam da interrogação dos valores anteriormente defendidos pelas sociedades eurocêntricas e patriarcais, e como conseguiram estabelecer novos cursos e departamentos acadêmicos. Lembro apenas duas autoras-chaves americanas: Linda Nochlin (2017) e seu texto “Por Que Não Houve Grandes Mulheres Artistas?”, de 1971, que mostra não ter havido condições para mulheres atuarem como artistas; e *Problemas de Gênero*, de Judith Butler (2003), de 1990, que sugere ser o gênero uma construção tanto social como performática.

Vou referir também, apenas brevemente, as publicações mais importantes no contexto da História da Arte ou das novas disciplinas visuais que dizem respeito à imagem propriamente dita. Em 1990, Hans Belting escreveu *Antropologia da Imagem* (2014), em que desenvolveu

uma perspectiva sobretudo antropológica, defendendo, contudo, uma abordagem interdisciplinar em sua introdução. Belting critica primeiro a atitude recente da História da Arte de declarar agora tudo como arte, e insiste na abolição das fronteiras construídas pelo conceito arte, o que tornaria preciso falar da imagem. Por ser especialista na arte da Idade Média, escolheu a imagem de culto como objeto de estudo e a analisou desde o surgimento do ícone no Sinai até o surgimento do retábulo de altar na Idade Média italiana. Acabou criando um grande panorama histórico acerca da relação entre arte, imagem e culto. Seu intuito segue o passo de Warburg: para desconstruir a periodização e as hierarquizações que sobreviveram como ciência normal na História da Arte, eliminou a diferenciação entre Era Moderna e Idade Média. No entanto, é possível verificar que o livro ainda está sob o efeito do paradigma das épocas, procurando valorizar a Idade Média, embora defenda, ao mesmo tempo, que a imagem de culto seja trans-histórica. Jeffrey Hamburger (2015, p. 354) observa que *Antropologia da Imagem* procura sobretudo questionar o Renascimento como um ponto de virada e inauguração da Idade Moderna. Essa tese é identificada por Hamburger como parte de uma tendência nostálgica para com a Idade Média e resultado da perda do imediatismo e da presença do metafísico. De fato, já a encontramos em autores tão diversos como Agamben (2012) e Mâle (1898).

Além do mais, Hamburger (2015, p. 356) alega que a redefinição da imagem beltiana separaria demais a palavra da imagem, insistindo assim na iconofobia dos teólogos, apesar de eles terem ignorado de forma soberana sua existência. O autor destaca ainda a pouca influência de Belting no mundo anglo-saxônico e realça a diferença entre a antropologia da imagem beltiana e as abordagens de estudiosos americanos como David Freedberg, autor de *The Power of Images* (O Poder das Imagens) (1989), ou W. J. T. Mitchell, que escreveu *Picture Theory* (Teoria das Imagens) (1994) e *What Do Pictures Want?* (O Que Querem as Imagens?) (2005) (cf. Hamburger, 2015, p. 359). Embora os três autores e seus livros tenham participado da virada icônica ou pictórica, haveria diferenças profundas entre eles. Belting criticaria sobretudo a teleologia da História da Arte e o combate da disciplina à identificação da imagem com o corpo. Freedberg, por sua vez, encontraria um papel construtivo nos teólogos, considerando-os os primeiros a elaborar uma teoria psicológica da imagem, um dos principais interesses da virada pictórica americana e questão-chave para

Aby Warburg. A grande diferença entre os americanos e Belting estaria no fato de que, nos Estados Unidos, o enfoque recairia sobre as mídias de massa e metodologias pós-linguísticas e pós-semióticas, enquanto Belting e o debate alemão focaria o problema do corpo como mídia (cf. Hamburger, 2015, p. 360).

Seja como for, seria possível argumentar que também W. J. T. Mitchell compartilha de uma abordagem antropológica, apesar de aplicar teorias de cariz psicológica e filosofante acerca do desejo ao estudo da imagem. Assim como Belting, Mitchell questiona o uso da palavra imagem nos discursos das diferentes disciplinas, nomeadamente na Teoria Literária, na História da Arte, na Filosofia e na Teologia. Investigando imagens como parte das práticas sociais e culturais, o autor propôs, já em 1984, que elas seriam mais do que códigos. De fato, Mitchell igualou-as ao próprio ser humano, elaborando assim as ideias de energia e pathos de Warburg. As imagens alcançam, assim, um papel comparável ao de atores no palco da história. Lembrando também nisso Warburg, o autor procurou destacar a importância da imagem na emancipação do ser humano de um suposto criador, tornando-se ele próprio, como já havia sugerido Vasari e mais tarde Schelling, um criador:

Imagens não são simplesmente um tipo de signo. Senão algo como atores no palco histórico, uma presença ou uma personagem que possui status lendário, uma história que possui paralelos e participa nas histórias que nos contamos uns aos outros sobre a nossa evolução de criaturas feitas à imagem de um criador para criaturas que se fazem a si mesmos e seu mundo à imagem de si próprios. (Mitchell, 1984, p. 504)

Trabalhando a ideia corporal da imagem, Mitchell considerou uma forte ligação, amorosa e correspondida, entre nossos corpos e as imagens, que envolve, por outro lado, também perigo, violência e agressão, pois “[...] queremos assimilar a imagem a nossos corpos, e elas querem assimilar-nos aos delas [...]” (Mitchell, 2009, p. 4). Já vimos isso tanto na idolatria como no iconoclasmo.

Em seu famoso livro sobre o que as imagens querem, Mitchell definiu a imagem factualmente como um ser com desejos. O ser humano possuiria com a imagem um relacionamento intenso, amoroso. No entanto, esse amor, ou Eros, como desejo de vida deve ser entendido conforme a definição da psicanálise, ou seja, é sempre associado ao Thanatos, o desejo

de morte. Seja como for, as imagens devem ser compreendidas em sua complexidade e paradoxalidade:

Quando me pedem uma resposta rápida para a pergunta “O que querem as imagens?”, sempre respondo que elas querem ser beijadas. Mas então surge a questão: o que é um beijo? E a resposta é que ele é um gesto de incorporação, de vontade de engolir o outro sem matá-lo – de “comê-lo vivo”, como se diz. Então queremos assimilar a imagem a nossos corpos, e elas querem assimilar-nos aos delas. É um caso amoroso correspondido, mas um caso permeado tanto por perigo, violência e agressão quanto por afeição. (Mitchell, 2009, p. 4)

Para o autor, a virada pictórica está mais relacionada ao hibridismo e às formações mistas das imagens nas “mídias visuais” – ou seja, surge das novas relações estabelecidas entre som e visão, texto e imagem – do que a um maior interesse pela imagem por parte das disciplinas acadêmicas. Em outras palavras, está ligada à história da cultura e ao surgimento de novas tecnologias de reprodução, aos novos conjuntos de imagens associados a movimentos sociais, políticos ou estéticos. Mitchell (2005, p. XV) entendeu que a dinâmica da imagem consistiria em sua capacidade de criar mundos, e não na tentativa de representar o mundo, como pensava Platão, uma ideia que encontramos tanto no universo ameríndio como em diversos outros autores como David Hockney (2016) e Martin Seel (2013).

6.6. BREVE CONCLUSÃO

Para concluir as reflexões sobre a relação entre ciência e arte, passo a resumir as maneiras como tal ligação foi estudada na esfera acadêmica, tanto na História da Arte como em outras disciplinas que estudam as artes.

1. De acordo com Kuhn, um paradigma é o resultado de um enigma que uma disciplina científica procura resolver. Formula um conjunto de três elementos: valores, teorias e metodologias. Para Rancière, as disciplinas nada mais fazem do que definir fronteiras para iniciar uma guerra cujas ferramentas são as metodologias. Essas metodologias são usadas para contar ficções. A Filosofia

é vista por ele como a única disciplina que possui a capacidade de revelar essas fronteiras e suas ficções através do pensamento indisciplinar. Nesse sentido, um paradigma nada mais é do que uma narrativa ficcional temporária acerca de um enigma.

2. Embora as Ciências Humanas não possam ser comparadas com as Ciências Exatas e seus paradigmas, pois nas exatas ocorrem de fato revoluções quanto à visão de mundo, as humanas também procuram resolver os enigmas através de paradigmas. No caso da História da Arte e disciplinas afins percebemos que o paradigma é muito estável, e nunca ocorreu uma revolução, somente alterações no que tange aos valores, às teorias e às metodologias. No entanto, foram criadas novas disciplinas que estudam a imagem ou a cultura visual.
3. O paradigma central da História da Arte consiste na relação entre época e estilo, servindo como elemento de periodização fundamental. Esse paradigma é desenvolvido pela primeira vez por Vasari para o Renascimento, embora reduzido em termos metodológicos à apresentação das biografias de certos artistas e suas obras. Winckelmann desenvolveu o paradigma para a Antiguidade grega ainda de forma pré-científica. Seguem-se numerosos estudiosos que escolheram épocas diferentes – Gótico, Renascimento, Antiguidade grega, Barroco, Modernidade, Pós-modernidade etc. –, aprimorando valores e metodologias.
4. O estudo formal para definir o estilo de uma época tornou-se metodologia central por meio do estudo comparativo desenvolvido por Wölfflin. Pode ser considerado padrão em diversos outros autores até a pós-modernidade.
5. O paradigma época e estilo foi absorvido por outros estudos artísticos, nomeadamente pelos Estudos Literários e os Estudos de Cinema. Para igualarem-se às artes mais jovens, sobretudo os Estudos de Cinema focaram a questão do estilo autoral nos anos 1950. Nos Estudos Literários, no entanto, o estilo autoral foi relativizado, desde os anos 1940, por meio do dialogismo bakhtiano e, nos anos 1960, pela intertextualidade kristeviana, até a declaração da morte do autor por Barthes e a ideia do autor como função de Foucault, nos anos 1970.
6. Nos Estudos de Cinema interroga-se o paradigma através da valorização do primeiro cinema e de sua estética de atrações por

Gunning. Enquanto a disciplina faz, por natureza, parte dos estudos visuais, é na História da Arte que o paradigma estilo e época conhece contestação a partir dos anos 1920, quando em Viena e em Hamburgo diversos estudiosos procuram abordagens inter- e multidisciplinares. Esse processo foi interrompido pelo fascismo e a consequente perseguição e exílio dos estudiosos.

7. A iconologia surge nessa ocasião como uma tentativa metodológica de maior complexidade, que vá além do estudo formal por meio do estudo do texto no qual uma imagem se baseia – sua iconografia –, bem como pelo estudo posterior através de outros saberes – Antropologia, Sociologia, Psicologia etc. – para chegar a uma ideia sintética e intuitiva acerca de uma época. Seus representantes mais ilustres foram Aby Warburg e Erwin Panofsky.
8. Porém, Aby Warburg foi mais radical em seu estudo do enigma arte. Viu muito claramente as limitações da jovem disciplina História da Arte e quis alargá-la não só para uma história social, como vários estudiosos inspirados por Karl Marx, mas para uma ciência da cultura. Entendeu as imagens – que deixaram de ser obras – como documentos e sintomas do desejo de emancipação do ser humano, e de seus medos perante o mundo. Sugeriu que a memória (mnemosine) contida nas imagens antigas (que se manifesta através de seu pathos ou energia) possibilitaria não só a criação de novas imagens (por meio de sua vida póstuma), mas também forneceria ao estudioso a possibilidade de compreender nelas (entendidas como engramas) a psicologia da história das expressões humanas. Quando Warburg estudou uma época, sobretudo o Renascimento, sempre a viu não apenas em termos estilísticos, mas como diálogo com as épocas anteriores, seja com a Idade Média, seja com a Antiguidade, descartando assim a ideia de época e estilo e abrindo mão das narrativas mestras teleológicas.
9. A conceituação da imagem como documento das mudanças na expressão e no pensamento humanos, postulada por Aby Warburg, levou mais tarde à reformulação da disciplina que as estuda: Ciência da Imagem, Estudos Visuais, Cultura Visual. Não se trata de uma mudança de paradigma, senão do reenquadramento disciplinar do arquivo de imagens produzido pelo ser humano ao

longo dos milênios, com especial atenção para as imagens criadas pelas mídias de massa e as novas tecnologias. Autores importantes na redefinição do poder e da vontade das imagens são Belting e Mitchell, entre outros.