

**VER, LER E SENTIR: Contribuições Da
Estética Relacional Para O Método
Iconológico De Erwin Panofsky**

Michael Douglas dos Santos Nóbrega¹

michaeldouglasn@hotmail.com

Resumo

As imagens são experimentações artísticas que acompanham o ser humano desde os primórdios da história. Elas foram criadas pelo homem designando vários sentidos, tais como os religiosos, sociais e culturais. Paulatinamente a imagem passou de uma mera ilustração, se tornando uma fonte histórica, devido à exposição de realidade que ela demonstra. A abordagem culturalista da história foi contribuinte para essa ascensão da imagem como fonte. Sendo assim, a leitura crítica da imagem é fulcral para entender as significações da obra. Um dos métodos clássicos para a leitura de imagens é o método iconológico de Erwin Panofsky. Para se obter uma análise totalizante da obra, os métodos de pesquisa de Carlo Ginzburg e os fundamentos da Estética Relacional, de Nicolas Bourriaud serão expostos no texto. A troca de ideias entre esses três autores será essencial para a criação de uma metodologia capaz de abarcar os diversos sentidos da imagem.

Palavras Chave: Iconologia; Histórica Cultural; Estética Relacional.

Abstract

Images are artistic experimentations that accompany humans since the dawn of history. They were created by man designating various senses, such as religious, social and cultural. Gradually the image went from a mere illustration, becoming a historical source, due to exposure fact that she shows. The culturalista approach to history was contributor to this rise as a source image. Thus, the critical reading of the image is crucial to understand the meanings of the work. One of the classic methods for reading images is the method iconological of Erwin Panofsky. To obtain an overall analysis of the work, the research methods of Carlo Ginzburg and the fundamentals of relational Aesthetics, Nicolas Bourriaud will be exposed in the text. The exchange of ideas between these three authors will be essential to the creation of a methodology capable of including the different senses of the image.

Keyword: *Iconology; Cultural History; Relational Aesthetics.*

“O homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos ‘chamam à mente’ uma ideia que se distingue da existência material

¹Mestrando em História pela Universidade Federal da Paraíba. Atualmente é aluno do PPG-FAU/UnB. Vinculado ao grupo de Pesquisa Arte, Cultura e Sociedade no Mundo ibérico (Séculos XVI a XIX). Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6622058293033456>

destes. Outros animais empregam signos e ideiam estruturas, mas usam signos sem perceber a relação de significação e ideiam estruturas sem perceber a relação de construção”.

Erwin Panofsky

A arte sempre esteve presente na vida do ser humano. Através dos tempos foram encontradas diversas formas de experimentações artísticas subjetivas, sensíveis e sociais. As imagens são uma forma dessas manifestações. Suas reminiscências perpassam os tempos e os seres humanos tendem a representar e guardar suas memórias de forma que elas não se percam, através de desenhos, pinturas, fotografias, filmagens etc. Diversos são, na contemporaneidade, os aparatos tecnológicos que contribuem para essa motivação de deixar a salvo nossas memórias e a de nossos antepassados.

As imagens são encontradas desde os tempos da pré-história, com as chamadas pinturas rupestres e a partir daí foram se disseminando em diversas formas, como vasos de cerâmicas, pinturas e cantarias. Na Europa Moderna, no período da expansão ultramarina, esse uso era frequente e à imagem eram atribuídas diversas funções políticas, culturais, sociais e religiosas. Utilizar a imagem como uma fonte histórica contribui para um entendimento acerca desse período moderno, tendo em vista que diversas documentações se perderam nos tempos e que as representações imagéticas expõem a realidade de diversos mundos presentes na sociedade, mundos² que até então eram marginalizados e desconhecidos, não por serem menos importantes e sim por não estarem no foco da produção historiográfica.

Segundo Peter Burke, as imagens têm importância, pois são informações, mudas, que caracterizam e podem, muitas vezes, ser autoexplicativas, e possuir importantes informações nas suas entrelinhas e no seu contexto. “Pinturas que foram realizadas para despertar emoções podem seguramente ser utilizadas como documentos para a história dessas emoções” (BURKE, 2001, p.60). Dessa forma, as imagens agem como documentos necessários para a produção histórica do período.

Quando me refiro a emoções advindas de experimentações artísticas, pode-se observar que a imagem como experimentação artística, movida pelas emoções de sua época, foi usada também como instrumento de poder, propaganda, controle ou imposição de um imaginário simbólico coletivo. O cristianismo foi responsável por parte relevante desse uso, sendo a imagem utilizada “como estratégia pedagógica para a evangelização de povos de diferentes

² Aqui o termo mundos, leva em consideração grupos sociais distintos.

tradições linguísticas e religiosas” (Sant’anna, 2006, p. 21). Os concílios realizados pela Igreja incentivavam essa utilização e ditavam leis e normas para tal uso. Por volta de 1260, São Boaventura discorre sobre o uso das imagens no II Concílio de Niceia.

As imagens não foram introduzidas na Igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura dos simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. Elas foram inventadas em razão da incultura dos simples, que não podendo ler o texto escrito utilizam as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir nos mistérios de nossa fé. Da mesma forma, elas foram introduzidas em função da frouxidão dos afetos para que aqueles cuja devoção não é estimulada pelos gestos do Cristo recebidos por intermédio dos ouvidos sejam provocados pela contemplação dos olhos do corpo em sua presença nas esculturas e pinturas, já que na realidade o que se vê estimula mais os afetos do que o que se ouve... Finalmente por causa da impermanência da memória, já que o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê... Assim, por um dom divino, as imagens foram executadas nas Igrejas para que vendo-as nos lembremos das graças que recebemos e das obras virtuosas dos santos.(sic)(APUD, OLIVEIRA, 2000, p. 38).[grifos meus]

Por volta de três séculos depois, em 1563 o Concílio de Trento reformula as resoluções sobre os usos da imagem, realizadas no Concílio de Nicéia, esclarecendo a função das mesmas e posicionando-se contra as críticas iconoclastas. (Sant’Anna, 2006) Desta forma se estabeleceu usos para as imagens, como se pode observar no texto de Dezinger.:

Igualmente, que debentenerse y conservarse, señaladamente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de los otros Santos y tributárseles debido honor y veneración, no porque se creahayen en la alguna divinidad o virtud, por la que haya de dárseles culto, o que haya de pedírseles algo a ellas, o que haya de ponersela confianza en las imágenes, como

antiguamente hacían los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos [cf. Ps. 134, 15 ss]; sino porque el honor que se les tributa, se refiere a los originales que ellas representan; de manera que por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos nuestra cabeza y nos prosternamos, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos, cuyas semejanza ostentanaquellas. Cosa que fue sancionada por los decretos de los Concilios, y particularmente por los del segundo Concilio Niceno, contra los opugnadores de las imágenes.”(sic) (DENZINGER, cit., n° 986.) [grifos meus]

É nesse período que as figuras de santos e imagens se multiplicam na Europa moderna e adentram outros continentes através da expansão ultramarina, na qual os indivíduos passam paulatinamente a se encontrar com múltiplas culturas.

Tendo em vista que a cultura histórica visa promover a articulação da história com outras ciências afins, com o intuito de formular a produção do conhecimento histórico acerca de determinada temática, é possível realizar uma teoria voltada para o patrimônio imagético barroco na América portuguesa aliando as relações circundantes da História Cultural, História da Arte e da Estética, realizando assim uma interação com esses ramos do conhecimento.

Durante anos a História deixou de lado a importância das imagens como registros de uma época, sendo que a tradição positivista e marxista contribuíram diretamente para isso. Com o advento da História Cultural, a imagem passa a se tornar relevante para o pesquisador, sendo tida como um registro de uma época. Para entender essa relevância histórica que a imagem alcançou é preciso compreender os caminhos tomados pela abordagem culturalista da história.

Nos anos 1970, fruto de inovações advindas da escola dos *Annales*, a História passa por uma transição, que é a chamada virada cultural⁴, caracterizada por uma mudança de

⁴Nesse período ocorre uma saída quantitativa para uma perspectiva qualitativa. A prática historiográfica vai se mostrar de uma forma diferenciada. Desde o século XIX novas fontes passam a ser validadas como documento, isso amplia o alcance de uma abordagem hermenêutica da história. (GADAMER, 1998) O método iconológico e iconográfico de Panofsky traz uma nova abordagem no tocante as fontes; tem se uma aproximação de métodos de história da arte e cultura para outras áreas. O método historiográfico, antes feito baseado na corrente dos *Annales* e no marxismo, passou por mudanças epistemológicas que fundamentam uma abordagem culturalista da história (PESAVENTO, 2008).

paradigma. “A elevação da dimensão cultural a um domínio mais relevante da história” (GODOY, 2010, p. 47) vai ser marcante nesse período.

Alguns historiadores culturais trabalham intuitivamente, como Jacob Burckhardt declarou fazer. Poucos tentam usar métodos quantitativos. Alguns descrevem seu trabalho em termos de uma procura de significado, outros focalizam as práticas e as representações. Alguns veem seu objetivo como essencialmente descritivo, ou acreditam que a história cultural, como a história política, pode e deve ser apresentada como uma narrativa. O terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações. (BURKE, 2008, p.8) [grifos meus]

A História segue um sentido de uma saída quantitativa e caminha para uma perspectiva qualitativa e isso influencia no modo como essa prática vai se mostrar. “O historiador cultural abarca artes do passado que outros historiadores não conseguem alcançar”(Burke, 2008, p.8). No começo do século XX a história cultural, dita ‘clássica’, recebeu importantes contribuições de estudiosos de outras ciências, tais como Max Weber, Norbert Elias, Gombrich, Aby Warburg e Panofsky. Dentre esses pesquisadores a influência de Warburg⁵ foi marcante nesse contexto. Focando na tradição clássica ele se interessou pelos esquemas que se direcionavam para as formas em que as percepções e emoções eram representadas por poetas e pintores.

Essa ideia de esquema proposta por Warburg influenciou muitos estudiosos (Burke, 2008), alcançando ele uma posição central que influenciou um grupo de pesquisadores que se articularam e criaram o Instituto Warburg, local onde partilhavam de livros e ideias. Nesse Instituto conviviam alguns estudiosos como Ernst Cassirer e Erwin Panofsky, ambos interessados pela história dos símbolos e pela tradição clássica.

⁵ “Aby Warburg era um homem de recursos próprios, filho de banqueiro, que deixou sua herança para o irmão mais novo em troca de uma mesada suficientemente grande para comprar todos os livros de que precisasse – e ele acabou precisando de muitos, já que seus interesses extensivos incluíam filosofia, psicologia e antropologia, bem como história cultural do Ocidente, desde a Grécia antiga até o século XVII. Seu principal objetivo era contribuir para uma ‘ciência da cultura’ geral (Kulturwissenschaft), evitando o que chamou de ‘polícia de fronteira’ nos limites entre as disciplinas acadêmicas. “ (Burke, 2005, p. 21)

O Alemão Erwin Panofsky, nascido em 1892 é bastante influente nesse período com ideias inovadoras e que foram produzidas nesse contexto. Ele segue a tradição de Cassirer e tem uma noção de perspectiva na arte renascentista. Suas influências e ideias circulantes foram fruto de suas interações acadêmicas tanto na Alemanha como nos Estados Unidos. Por ser judeu, ele se mudou para os Estados Unidos e foi contribuinte na Universidade de Princeton, local que possibilitou a interação com outros pesquisadores e as formulações de sua teoria. O que chama atenção é que ele se preocupa com a hermenêutica visual e escreve um ensaio clássico fazendo a distinção entre “iconografia” e “iconologia”. A história cultural continuou prosseguindo com o tratamento de novas fontes e abordagens temáticas. Através dos estudos de Panofsky, a história da arte passa a ser vista como a história dos fatos estilísticos, concebidos como símbolos que exprimem os mais diversos processos de abstração da mente humana, compondo um dos leques da história cultural (CALABRESE, 1987, p. 36).

Quanto ao uso das imagens, Panofsky formula um método de análise que liga a iconografia e a iconologia. Esse método consiste em três níveis: o primeiro se refere ao tema primário ou natural da obra, o segundo ao tema secundário ou convencional e o terceiro consiste na análise do significado intrínseco da obra.

Aí entramos na questão fundamental para a iconologia. Desse modo, a obra de arte em si não se limita a sua exibição, e sim à uma análise dos seus símbolos em justaposição de sua análise interpretativa. Sendo assim podemos compreender a complexidade da obra de sua importância, visto que, nela estará inserido diversas emoções e singularidades (até mesmo generalizadas) dos artífices e de sua época contemporânea. Entende-se por essas singularidades questões sociais, econômicas, políticas, afetivas e etc. (CALABRESE, 1987, p. 37)

Seguindo as etapas propostas por Panofsky, o primeiro nível, chamado primário, vai tratar da iconografia, propondo realizar uma análise do aparente, do visual. A iconografia se ocupa do conteúdo temático da obra. As formas mais fáceis de entender são chamadas de significado fático (primário ou natural). Panofsky traz uma série de tipos de significados, primeiro o **significado factual**, que se remete ao conteúdo da obra. Depois ele trata do **significado expressivo** que requer do leitor uma sensibilidade para compreender advinda da

experiência prática. A próxima etapa de análise é chamada de conteúdo secundário ou convencional, ela consiste na identificação das imagens e suas relações através da interpretação analisando os símbolos e suas interpretações quanto à cultura. Nesta etapa os signos são apreendidos pelo olhar crítico do pesquisador. A última etapa consiste em voltar-se ao significado intrínseco da obra e o seu conteúdo. Nesse nível a cultura histórica dos elementos envolvidos na obra e suas relações com o espectador entram em justaposição para se alcançar uma compreensão profunda da obra.

Para Panofsky, existe em cada artista uma exigência advinda de suas experiências, que o faz definir suas próprias formas, tendo em vista que toda descrição é uma interpretação, pois todas as descrições baseiam-se em razões mais sutis do que a simples constatação. Dessa forma, a descrição torna-se estruturação de alguns níveis ou graus de sentido inventariado na obra, como o conhecimento do estilo, a relação entre os signos e a função social da obra (CALABRESE, 1987).

A última etapa proposta por Panofsky é uma das mais polêmicas de sua obra, tendo em vista que diversos autores e pesquisadores criticam essa etapa julgando sua pretensão totalizante. Buscando elementos para completar essa etapa recorri a autores como o Carlo Ginzburg e Nicolas Bourriaud, autores os quais não trabalham diretamente a análise imagética, mas nos remetem a artifícios capazes de aprofundar a obra de Panofsky e dessa forma completar a etapa iconológica da mesma.

Quando nos referimos à História da Arte, o anacronismo se põe como um dos principais riscos ao fazer historiográfico (OLIVEIRA, 2009). É interessante para o historiador tentar perceber a objetivação da obra estudada e buscar informações em suas entrelinhas que podem ser úteis ao seu trabalho. O paradigma indiciário de Carlo Ginzburg tem muito a contribuir no tocante à busca de indícios fundamentais para a análise total da obra (GINZBURG, 1989). Para Ginzburg, o historiador atua como um detetive, buscando vestígios, fragmentos, e realizando uma pesquisa minuciosa do seu objeto e no seu entorno. Esse paradigma indiciário, se usado em justaposição com o método iconológico⁶, do historiador de arte alemão Erwin Panofsky constitui um método que analisa por inteiro a obra de arte e suas contribuições.

Na produção histórica Ginzburg expõe uma preocupação do trato com as fontes e também da sistematização das mesmas. Ao interpretar a escrita, o historiador também está

⁶Por iconologia nota-se que é uma escola crítica, que se estabelece sob a formulação de Erwin Panofsky. A iconologia “vai desde a identificação do tema a uma leitura da obra que liga à complexidade da cultura e das atitudes mentais da época na qual foi produzida” (CALABRESE, 1987, p. 36).

fazendo um trabalho de decifração, que é a chamada crítica documental. O saber venatório é típico nas obras de Ginzburg, que remonta uma realidade através de vestígios. Ele propõe a busca por indícios, tal como faz um detetive, em busca de elementos circundantes da obra, que possam resultar num todo e que depois de analisado irá resultar em respostas para determinada situação e/ou contexto histórico.

Outro autor importante e que contribui indiretamente para a análise da produção e recepção da imagem é Nicolas Bourriaud. Ele teorizou as novas práticas artísticas que eclodiram no final dos anos 1990. Nesse percurso ele fundamentou a teoria da estética relacional, que segundo ele é a ‘teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam’ (BOURRIAUD, 2009, p. 151). Levando em conta que o conceito é uma representação de algo, pode-se historicizar o conceito de estética relacional do Bourriaud.

As experimentações artísticas procuram se reinventar dentro da realidade existente, dessa forma ele expõe a tarefa do crítico, que consiste em reconstruir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhe são dadas (BOURRIAUD, 2009, p. 9). Assim, a análise da obra compreenderia uma troca de informações: espaço histórico – obra de arte. O conhecimento histórico da sociedade e de suas transformações é fulcral para uma análise crítica das obras.

Bourriaud expõe que a arte sempre foi relacional, mesmo que em diferentes graus, ela teve um fator de socialização e foi fundadora de diálogo. Essa arte é vista como um meio de resistência entre os modelos econômicos e sociais; dessa forma, a obra de arte representa um *insterstício* social⁷. A estética relacional descreve a sensibilidade coletiva na qual se inserem as novas formas da prática artística. Tratando do aspecto convivial e interativo (BOURRIAUD, 2009, p. 8). Dessa forma, essas experimentações artísticas, postas em questão, possuem uma relação com o espectador que não é vista simplesmente com o olhar, é preciso utilizar artifícios para se compreender aspectos da obra, seu caminho e sua recepção.

Tomando por exemplo o barroco litorâneo, pude observar que essa arte é experimentada de forma autêntica e possui movimento quanto a sua composição temática, simbólica e alegórica, influenciando dessa forma a sua recepção, relacionando-se diretamente com o público destinado.

⁷ “O Termo *insterstício* foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O *insterstício* é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema.” (BOURRIAUD, 2009, p. 22)

A fachada da Igreja de Nossa Senhora da Guia (figura 1) é um exemplo dessa arte relacional e que se apresenta de forma autêntica. Ela consiste numa obra de cantaria barroca e que possui em sua composição elementos típicos da região local. Entre anjos e emblemas carmelitas é possível observar a presença de cachos de pitombas e bananas, todos inseridos na mesma cena. A partir daí submergem várias questões: quais seriam o objetivo dos carmelitas ao incorporarem esses elementos nativos da flora local à cena? Seriam os artífices da obra indivíduos locais e puderam se representar na cena através desses elementos? Essas e outras inúmeras questões podem ser extraídas da cena, mas o que é relevante para nós é o fato em que essa representação local está inserida na cena, porque se nota uma palpável preocupação com a recepção da mesma.

A arte barroca extrapola os limites artísticos e alcança uma esfera própria, se tornando uma cultura de época. Sendo assim, os elementos estéticos da cena apresentada não estão limitados ao uso decorativo. Existe uma informação a ser passada nas entrelinhas da imagem. O público a ser alcançado, indígena e local, recebe informações mudas da cena e são alcançados pelo sentido das imagens. A recepção é ponto chave para a análise de obras desse tipo. Entender a presença de símbolos incomuns com o estilo na experimentação artística barroca, só é possível se atentarmos para a estética relacional.



Figura 1 – Ornamentação central da fachada, Igreja de Nossa Senhora da Guia, Lucena– PB.

Pedra calcária, segunda metade do século XVIII.

Foto: Carla Mary S. Oliveira, 1999.

Essa preocupação com a recepção, que Bourriaud inclui na estética relacional, juntamente com a busca de fragmentos propostos pelo paradigma indiciário de Ginzburg são

pontos fulcrais que complementam a análise iconológica de Panofsky, que não vai se limitar apenas às significações intrínsecas da obra. A análise vai se expandir para a produção e recepção da obra, focando na constituição estética, simbólica e alegórica da obra de arte e nas suas repercussões e influências na sociedade onde está inserida, tornando esses elementos partes contribuintes para a cultura histórica do período. Sendo assim, é possível fazer uma justaposição complementar dos métodos acima mencionados e trazer à luz cenas antes desconhecidas para a história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. Trad. D. Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1998].

_____. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera M^a Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004 [2001].

_____. *O que é História Cultural?* Tradução de Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005 [2004].

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Lisboa: Presença, 1986 [1985].

DENZINGER, Enrique. *El Magisterio de la Iglesia: manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de La Iglesia en materia de fe y costumbres*. Barcelona: Editorial Herder, 1963. p. 227. Título original: *Enchiridion Symbolorum*.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da Consciência Histórica*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

GODOY, Rosa Maria. A 3^a Geração dos Anales: Cultura Histórica e memória. In: CURY, Cláudia Engler. FLORES, Elio Chaves. CORDEIRO JR., Raimundo Barroso (orgs.). *Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20*. 1. ed. João Pessoa: Editora universitária/UFPB, 2010.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NÓBREGA, Michael Douglas dos Santos. *O Barroco no Brasil: Culturas artística, histórica e historiográfica*. DH/UFPB, 2013. Monografia.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Sobre o olhar, a arte e a história: Questões para o historiador da arte. *Saeculum*. Revista de História (21), João Pessoa, jul/dez. 2009, p. 25-84.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Capítulo I. In: AGUILAR, Nelson (Org.). *Mostra do Redescobrimento: arte barroca*. Fundação Bienal de SP. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1955].

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 A 1822)*. FAFICH/UFMG, 2006. Dissertação de mestrado.