

Programa iconográfico e regime do olhar na arte medieval

PAULO ROBERTO SOARES DE DEUS

Pesquisador do CNPq/Programa Básico de Pesquisa em História.

Georges Didi-Huberman considera que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”¹. Não se pode estabelecer uma cisão entre o visto e seu observador. Ambos pertencem a um mesmo conjunto de sentidos construídos relacionalmente. O olhar sempre percorre caminhos mais amplos, ainda mais quando próximo da fé. O “homem da crença *verá sempre alguma coisa além do que vê* [...] uma grande construção fantasmática e consoladora faz abrir seu olhar, como se abrisse a cauda de um pavão para liberar o leque de um mundo estético (sublime ou terrível) e também temporal (de esperança ou de temor)”².

Não se pode estabelecer uma cisão entre os objetos iconográficos da arte medieval e o olhar que lhe era dirigido. Ambos pertencem a um mesmo regime – um peculiar regime de olhar.

Ainda Didi-Huberman diz que “o homem de crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos*”³. Desejos muitas vezes inconfessos e inconscientes. Nossa percepção é no mais das vezes moldada por forças que não controlamos. Nosso inconsciente processa dados e gera respostas de acordo com uma estrutura que não está exposta à luz do sol. A manifestação destes desejos e temores ocorre por meio de sintomas. A obra de arte é um sintoma, não apenas dos desejos de seu produtor, mas de quem a olha e nela pode ver projetados seus sentimentos mais profundos.

O que é um sintoma? “Um sintoma é um símbolo que se tornou incompreensível. [Pois] Foi plasticamente intensificado, capaz de uma

contradição simultânea, de deslocamento e então de dissimulação. O sintoma precisa ser interpretado, não decifrado”⁴. Todavia, para nós, historiadores, é impossível percorrer novamente os caminhos seguidos pelas projeções individuais de sujeitos mortos, que não podem dialogar conosco nem elaborar uma seqüência de associações livres.

É claro que um historiador que busque reconstituir os sentidos de objetos iconográficos de eras passadas não pode se aventurar a buscar experiências perdidas. Isso seria tolo e temerário.

Acreditamos, porém, que a indicação de possibilidades interpretativas para o percurso do olhar suscitado pelas imagens medievais, entendidas como um sintoma daquela sociedade, de seus desejos, temores e percepções coletivas é o caminho possível para a reconstituição de seus sentidos. Os enunciados elaborados pelo público original destes objetos artísticos estão perdidos para sempre, mas as possibilidades enunciativas suscitadas pelas imagens no seu contexto cultural podem ser aventadas.

Nesse ponto tocam-se a História Cultural e os estudos de teoria e história da arte, mais especificamente o método iconográfico de Erwin Panofsky⁵ e os estudos Ernst H. Gombrich⁶. Georges Didi-Huberman⁷ apresenta, em nosso ver, um contraponto mais recente a esses autores já clássicos, pois representa uma teoria da arte que questiona as certezas na interpretação artística.

Erwin Panofsky propôs um método dividido em três etapas de crítica, a fase pré-iconográfica, a iconográfica e a iconológica. Na primeira, identificam-se as formas, cores e volumes do objeto a ser estudado. Na segunda, identifica-se seu tema. E na terceira, identifica-se seu sentido. Estes, porém, não podem mais ser considerados definitivos e fechados. Mais que definir seu conteúdo, a interpretação iconológica dos produtos artísticos deve levantar possibilidades interpretativas determinadas por seu contexto histórico e cultural.

Isso significa abrir mão da certeza científica? Isso significa que todo e qualquer sentido atribuído a um objeto de arte deve ser sempre aceito pois ele seria sempre aberto?

Claro que não.

Ao entendermos o objeto iconográfico como sintoma de uma época, devemos interpretar este sintoma em seu contexto. Afinal, ele pertence a um imaginário específico.

Segundo Le Goff⁸, o imaginário, que é social, não é a imaginação, que é individual. Tampouco é equivalente à ideologia, apesar de usos políticos que podem ser feitos de figuras do imaginário, como a Idade de Ouro ou os lugares do Além – e que a Igreja institucionalmente organizada não se furtou em utilizar ao longo do medievo. O imaginário se liga à tentativa dos homens em compreender o mundo em que vivem, assim, insere-se na História. Seus conteúdos e suas formas mudam com o tempo, de acordo com as transformações da própria sociedade, mas não em um movimento automático em que a base material determine as estruturas mentais. As relações entre as condições materiais e as realidades imateriais de uma sociedade implicam num diálogo, não em um monólogo. Dentro dos dez séculos da Idade Média Ocidental seu Imaginário não permaneceu idêntico a si mesmo, afinal, mesmo os processos de Longa Duração implicam descontinuidades. Ademais, não há *uma* Idade Média, pois seus mil anos viram ordenamentos sociais peculiares – o mundo merovíngio não é o mesmo em que viveu Pedro Abelardo.

O estudo do imaginário implica a análise de imagens, quer sejam imagens da linguagem, mentais ou visuais.

No Ocidente medieval a palavra *imago* implicava sentidos que reúnem mas ultrapassavam, as imagens figuradas, as da linguagem e as mentais – da meditação e da memória. A *imago* ocupa o centro da concepção medieval de homem e de mundo⁹, afinal, Adão foi criado *ad imaginem Dei*, Cristo era a imagem de Seu Pai – um Deus invisível de quem o Antigo Testamento proibia confeccionar representações pictóricas. A imagem permitia ao invisível se tornar visível¹⁰ – J-C. Schmitt usa a expressão ‘presentificar’ [*présentifie*] o invisível. A imagem não só põe o invisível diante dos olhos, mas o atualiza. O invisível passa a fazer sentido quando posto diante dos olhos. Desde pelo menos Gregório, o Grande, os medievais utilizavam as imagens para tornar visível a Verdade¹¹. Mais que ilustrar o conhecimento, as imagens o tornavam presente.

A história do imaginário investe no privilégio de um dos sentidos, a visão. A reflexão acerca do olhar sobre o mundo expresso na arte medieval, os sentidos deste olhar e o sistema que espelha, por sua vez, implicam a identificação de uma experiência distante da nossa e na procura de suas especificidades.

A imagem do espelho foi muito usada na Idade Média para denominar tratados e estudos que exibiam as verdades. Esta metáfora é interessante, pois o espelho reflete, expõe o que se lhe põe à frente, num jogo contraditório (dialético) em que objeto e imagem definem-se um em função do outro. O sistema, ou regime do olhar medieval, só existe em função de sua específica prática do olhar, que foi criada pelo específico sistema em que se inseria. A prática do olhar não pode mais ser percebida no exercício do olhar, pois, maldição e benção dos historiadores, seus sujeitos estão no passado/mortos. Todavia, os objetos olhados estão ainda presentes e podem nos oferecer *pistas* da prática que os decodificava e produzia. Elementos como similaridade, oposição, proximidade, simetria, continuidade e descontinuidade nos permitem agregá-los em categorias. Certamente estas categorias são mais nossas que dos medievais, porém, é no jogo reflexivo entre nossas categorias (nossa experiência próxima) e as organizadas por aqueles que poderemos vislumbrar seus sentidos, antes tão óbvios e hoje misteriosos. O nosso olhar sobre objetos de um olhar alheio só pode ser interpretativo e especulativo. Um tipo de atenção flutuante¹² e a intuição serão ferramentas úteis. Não que a intuição justifique *insights* hermenêuticos apressados. Panofsky diz que quanto mais intuitiva for a interpretação, mais submetida a corretivos e controles ela deverá estar, pois a serviço de uma empreitada racional e científica¹³. Compreender o olhar depende da compreensão do sistema, e compreender o sistema depende da compreensão das condições do exercício do olhar.

A arte medieval, ou as diferentes modalidades de produção iconográfica da Idade Média, insere-se em um específico *programa iconográfico*, definido com o conjunto de figuras representadas graficamente em um dado espaço e tempo, baseadas em modelos advindos de uma tradição pictográfica e intelectual que as apresenta como uma linguagem decifrável por seus 'leitores' e promovem como resultado uma específica compreensão de seu sentido.

A leitura das imagens é um processo que encontra similaridades com a das palavras, mas possui suas especificidades. Leituras em semiótica e semiologia auxiliam o historiador a depurar o vocabulário e a entender os processos de decodificação das imagens. A construção de sentenças escritas ou orais se dá por meio de relações sintagmáticas e paradigmáticas¹⁴. A fala e a escrita, ao compor sentenças e orações, prefere o sintagma¹⁵, pois seus elementos acrescentam-se uns após outros em determinada ordem para garantir o sentido. Já as 'sentenças' imagéticas são preferencialmente paradigmáticas, pois se

apresentam diante dos olhos unitariamente, de modo que seu sentido se obtém pelo paradigma em que se insere. Porém, “se considerarmos a comunicação do ponto de vista privilegiado da linguagem, vamos descobrir que a imagem visual é sem igual no que diz respeito à sua capacidade de despertar; *que a sua utilização para fins expressivos é problemática; e que, reduzida a si mesma, a possibilidade de se igualar à função enunciativa de linguagem lhe falta radicalmente*”¹⁶. Ou seja, a imagem é dependente da palavra – Millôr Fernandes certa vez perguntou, se uma fotografia vale por mil palavras, como dizer isso com uma fotografia?

A imagem não constitui um enunciado, ela o suscita. Os símbolos dão a conhecer algo, mas funcionam dentro de uma complexa rede de matrizes e escolhas potenciais que pode ser explicada até certo ponto, mas não traduzidos em equivalentes exatos, “a não ser que um feliz acidente produza algum”¹⁷. Gombrich entende que a arte servia ao simbolismo, e não o oposto¹⁸. As imagens, ao tornarem visível o invisível, tornavam-se objetos poderosos, que não poderiam ficar sem controle. A imagem muda poderia dar voz a sentidos não adequados. Assim, era necessário que as imagens falassem, ou melhor, fossem faladas. No contexto medieval, é impossível dissociar as imagens das palavras. O fiel, mesmo aquele que não pôde ter acesso às Sagradas Escrituras, pôde, com o auxílio de poucas fórmulas orais da prédica, conhecê-las. O símbolo contém uma verdade que é mandada à memória, e depende da memória.

As imagens acionam-se em conjuntos e seus sentidos são alcançados quando um dado programa é posto para funcionar, ativando uma dada relação paradigmática de complementaridade e oposição. No caso da arte medieval, ao menos da arte institucional que sobreviveu até nossa época, as formas dominantes demonstram que este programa vinculava-se a um projeto cristão/eclesiástico e à presentificação de imagens da Verdade Revelada.

NOTAS

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 29.

² *Idem*, p. 48, grifos do autor.

³ *Idem, ibidem.* p. 48. Grifos nossos.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Dialektik des monstrums*: Aby Warburg and the symptom paradigm. In: *Art History*: Journal of the Association of Art Historians. Vol. 24, n.º 5, Nov. de 2001, p. 640-641.

⁵ Conforme estabelecido o método iconográfico em PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Trad. brasileira, São Paulo: Perspectiva, 1997. _____. *Estudos de Iconologia*. Trad. portuguesa, Lisboa: Estampa, 1995.

⁶ E. H. GOMBRICH. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. brasileira, São Paulo: Martins Fontes, 1986; _____. *História da Arte*. Trad. brasileira, São Paulo: LTC, 1999; _____. *The Essential Gombrich*. Londres: Phaidon, 1996. Gombrich é um continuador de Panofsky, que amplia as possibilidades interpretativas propostas por este.

⁷ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*

⁸ *O Imaginário Medieval*. Trad. portuguesa, Lisboa: Estampa, 1994.

⁹ SCHMITT, Jean-Claude. *L'historiens et les images*. In: SCHMITT, Jean-Claude; KRÜGER, Klaus. *Der Blick auf die Bilder*. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch. Göttingen: Wallstein Verlag, 1997.

¹⁰ *Idem*. Schmitt usa a expressão 'presentificar' [*présentifie*] o invisível. A imagem não só põe o invisível diante dos olhos, mas o atualiza. O invisível passa a fazer sentido quando posto diante dos olhos.

¹¹ *Ab re non facimus, si per visibilia invisibilia demonstramus* [Não nos enganaremos se mostrarmos as coisas invisíveis através das visíveis], Gregório o Grande. *Apud* BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Trad. brasileira, São Paulo: Edusc, 2004, p. 57 (Edição original inglesa de 2001).

¹² A 'atenção flutuante' constitui-se em técnica psicanalítica adotada pelo analista, que na clínica equilibra-se à 'associação livre de pensamentos e idéias' do paciente. Corresponde à instituição de condições de fala e escuta adequadas ao trabalho interpretativo. Esta modalidade de escuta permite que o analista, sem desprezar os detalhes, não se prenda aos mesmos e alcance uma percepção global das questões levantadas pelo paciente. O historiador pode se aproximar desta noção e a utilizar como ferramenta de observação.

¹³ PANOFSKY, E. *Estudos de Iconologia*. *Op. cit.*, p. 27.

¹⁴ Sintagma é a associação de várias unidades sucessivas na construção de um enunciado, que o ordenam e garantem seu entendimento. Por exemplo, o verbo desfazer é a união de *des* e *fazer* – apenas a seqüência destes dois termos garante o sentido que se lhe

empresta quando enunciado. Paradigma é uma classe de elementos lingüísticos. Saussure o define como grupo associativo, em que seus elementos ligam-se por associação de idéias (associação por semelhança ou por contraste). Quando em uma sentença aparece a palavra (monema) *bom*, ela poderia ser substituída por outra que pertence ao mesmo grupo associativo, como, por exemplo, *ótimo, perfeito, adequado* etc. Apenas a situação de enunciação indicará o termo adequado dentro do paradigma por ele integrado. Saussure considera que as relações sintagmáticas são horizontais, pois estabelecidas por uma linha entre as unidades do enunciado, e as paradigmáticas são verticais, pois estabelecidas entre a unidade e seu grupo associativo. SCHMITT, Jean Claude. L'historien et les images. In: SCHMITT, Jean Claude; KRÜGER, Klaus. *Op. cit.*, p. 21, considera que as estruturas da imagem e da língua são “*totalément différentes*”, pois as imagens se impõem ao olho de uma única vez, enquanto as palavras da língua se impõem aos poucos. Se entendermos as palavras como preferencialmente sintagmáticas, por sua linearidade temporal, e as imagens como preferencialmente paradigmáticas, por sua simultaneidade na apreensão pelo olhar, poderemos estabelecer paralelos entre a imagem e a língua.

¹⁵ Entenda-se, a construção de sentenças implica em processos sintagmáticos a paradigmáticos ao mesmo tempo. Aqui se exalta o caráter paradigmático das figuras, que são lidas completamente e não em partes. Pode-se, é bom registrar, ler figuras sintagmaticamente, especialmente as formadas por processos de composição ou montagem, em que elementos diferentes somam-se na construção de um específico sentido. Todavia, mesmo estas figuras acabam por estabelecer-se em tipos lidos dentro de um específico grupo associativo.

¹⁶ GOMBRICH, Ernest H. *L'écologie des images*. p. 323. Grifos nossos.

¹⁷ GOMBRICH, Ernest H. The use of art for the study of symbols. In: *The Essential Gombrich*. Seleção de trabalhos organizada por Richard WOODFIELD. Londres: Phaidon, 1996, p. 441.

¹⁸ *Idem, ibidem.*

RESUMO: O artigo apresenta reflexões sobre as possibilidades interpretativas do olhar historiador suscitado pela iconografia da Idade Média. Propondo um diálogo com Gombrich, Panofsky, Le Goff, Didi-Huberman e Saussure, buscou-se abordar as especificidades da leitura da arte medieval – suas condições e limites – considerando-se, também, que esta reúne formas dominantes de linguagem que exprimem um projeto cristão e eclesiástico.

ABSTRACT: This article presents reflexions about interpretative possibilities considering a historian view upon medieval iconography. Through a dialogue with Gombrich, Panofsky, Le Goff, Didi-Huberman e Saussure, the analysis attempts to approach aspects of reading Middle Age Art - conditions e limits -, observing that it assumes dominant forms of language expressing a Christian and ecclesiastic project.