

SOBRE O OLHAR, A ARTE E A HISTÓRIA: QUESTÕES PARA O HISTORIADOR DA ARTE¹

Carla Mary S. Oliveira²

Para o francês Daniel Arasse, sempre que um historiador da Arte lança seu olhar sobre uma obra que não é sua contemporânea, mas sim vinda de outros tempos, corre o sério risco de cometer um anacronismo que pode, inadvertidamente, comprometer todo seu trabalho na seara de Clio³. Quanto a mim, penso mesmo que um *expert* que chegue a tal situação não estaria a exercer verdadeiramente o ofício do historiador, tal qual posto por Certeau em seu clássico texto sobre a operação historiográfica⁴.

Heinrich Wölfflin já assinalava o mesmo risco há quase um século⁵. Afinal, desde que instaurada a reprodutibilidade técnica das imagens – tema a que Walter Benjamin teve especial apreço – é franqueado a qualquer interessado o acesso a um universo infundável de obras de arte, e mesmo nos museus e espaços congêneres, tão visitados pela pós-moderna turba amorfa de turistas insaciáveis em nossos dias, tais obras encontram-se deslocadas de seus *habitats* originais, apartadas de seu contexto primeiro, órfãs de seus destinatários primeiros.

Assim, talvez até mais do que em outras vertentes do conhecimento histórico, no campo da História da Arte o anacronismo se põe não apenas como um risco ao fazer historiográfico, mas sim como a besta que o espreita de uma recôndita penumbra, bem palpável e concreta. Isso por que falar de qualquer Arte de outro tempo que não o presente significa sempre vê-la sob um prisma que, facilmente, pode distorcer

¹ Algumas leituras fundamentais para as ideias aqui esboçadas foram decorrência das aulas de Metodologia da História que, por dois semestres, em 2007 e 2008, ministrei em conjunto com a amiga Cláudia Engler Cury no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, a quem agradeço pela generosidade da parceria e pela leitura atenta e criteriosa de uma primeira versão deste paper. Agradeço também a Thereza Baumann, que sabiamente vem me inculcando o interesse pelos conceitos de Panofsky em suas visitas à Paraíba.

² Historiadora, Doutora em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. Realizou, entre agosto e dezembro de 2009, Estágio Pós-Doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, sob supervisão da Prof^a Dra. Adalgisa Arantes Campos, com a pesquisa “O Barroco no Brasil: (des)conexões entre Minas Gerais e o litoral do Nordeste”, que contou com o financiamento de uma bolsa Capes PROCAD-NF. Professora Adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba. Coordenadora do Projeto de Cooperação Acadêmica “Patrimônios – Conexões Históricas” (PROCAD-NF Capes n. 2338/2008 – PPGH-UFPB/ PPGH-UFMG). Líder do Grupo de Pesquisas *Estado e Sociedade no Nordeste Colonial* (NDIHR-UFPB/ Diretório CNPq) e pesquisadora dos Grupos de Pesquisas *Saberes Históricos: Ensino de História, Historiografia e Patrimônios* (PPGH-UFPB/ Diretório CNPq) e *Perspectiva Pictorum* (PPGH-UFMG/ Diretório CNPq). E-Mail: <cms-oliveira@uol.com.br>. Sítio eletrônico: <<http://cms-oliveira.sites.uol.com.br/>>.

³ ARASSE, Daniel. *Histoires des peintures*. Paris: Gallimard, 2007, p. 253-254.

⁴ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. *A escrita da História*. 2. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007 [1975].

⁵ Wölfflin trata de tal premissa ao longo de toda sua obra, mas a formula de modo mais coeso em seu texto da maturidade, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, de 1915. Ver a edição brasileira: WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4. ed. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (especialmente a “Introdução” e a “Conclusão”).

sua historicidade e também seu sentido estético.

Tentarei explicar-me: se hoje qualquer indivíduo pode entrar num museu ou galeria de arte, em qualquer lugar, mesmo que no mundo virtual da web, e nele deparar-se com imagens – sejam elas pinturas, gravuras, afrescos, retábulos, relevos, entalhes ou esculturas – pensadas para outros locais e outros usos, para outros públicos, nas mais diversas épocas e com objetivos também os mais diversos, torna-se uma tentação fácil para tal observador estabelecer um juízo de valor comparativo entre as imagens que se mostram a seus olhos, organizando-as a partir de códigos, sistemas e normas que são totalmente alheios a elas, já que surgidos após sua produção. Aí, a meu ver, é que entra em cena o historiador: cabe a ele colocar as coisas em seus devidos lugares.

Não se trata aqui de pensar o fazer artístico como algo totalmente organizável, catalogável e classificável, de evolução linear e teleológica, *au contraire*: é preciso mesmo que o historiador da Arte proceda a avanços e recuos constantes no percurso de Cronos, na sucessão e/ ou superposição de tradições, escolas, gostos e estilos, com o intuito de tentar perceber a que veio aquela determinada obra que analisa através do seu olhar. E vê-la é não apenas dirigir a vista em sua direção, mas também tentar enxergar, perceber, compreender as diversas camadas e dobras de sentidos e significados que a compõem, que a permeiam e a fazem ser algo único – ou mesmo múltiplo – e vinculado a certo contexto que não pode e tampouco deve, em hipótese alguma, ser negado, pois assim se pulverizaria sua essência primeira, seu *hic et nunc*⁶.

Mas qual seria, então, o procedimento desejável para proceder à pesquisa neste campo tão melindroso da História da Arte? Entendo que um dos métodos mais frutíferos para tal empreitada é justamente aquele sistematizado a partir da década de 1930 por Erwin Panofsky, método esse baseado na análise iconográfica e iconológica das imagens. Nesse tipo de abordagem as sucessivas camadas de sentido da imagem vão sendo esquadrihadas e situadas a partir do contexto de sua própria produção⁷. Qualquer imagem remete não apenas a seu entorno imediato, mas também a todo um conjunto de fatores que influenciaram seu produtor, seja por inspiração, reelaboração, reinterpretação, derivação, negação ou oposição. Obviamente, tal método tem também suas vulnerabilidades, podendo cair numa análise que privilegie apenas o *Zeitgeist* de uma determinada obra, tomando-a como um reflexo automático das condições sociais do meio em que foi produzida, abordagem que seria profundamente hegeliana e, em nossos dias, nesta primeira década do século XXI, completamente equivocada. Ainda na década de 1950,

⁶ Expressão latina que pode ser traduzida, literalmente, por “aqui e agora”. Conceito de amplo uso entre os existencialistas franceses nas décadas de 50 e 60 do século passado, antes deles também foi utilizada por Walter Benjamin, que relacionava este “aqui e agora” da obra de arte à sua garantia de autenticidade, à sua aura, àquilo que a torna algo que concentra uma certa sacralização, ao cristalizar-se como objeto de contemplação justamente por sua singularidade. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 167-168.

⁷ Para mais detalhes do método iconológico de Panofsky, ver: PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: _____. *Significado nas artes visuais*. 3. ed.; 3. reimpr. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009 [1955], p. 47-87.

Arnold Hauser⁸ reforçava este tipo de abordagem teleológica, ao defender justamente a determinação unívoca do meio social e econômico em que vivia o artista sobre os sentidos de sua produção, numa interpretação de clara inspiração marxista. Na verdade, uma camisa de força teórico-metodológica, a meu ver.

Usar o método iconológico de Panofsky, portanto, permitiria fugir desses aspectos reducionistas, abrindo um leque muito amplo de investigação que exige, como pressuposto, uma crescente erudição do historiador, a fim de que ele se qualifique à percepção dos detalhes simbólicos e/ ou alegóricos contidos na imagem que analisa. Um bom exemplo desse método utilizado na prática pelo *scholar* alemão – radicado nos EUA após fugir da Europa ameaçada pelo Nazismo – pode ser visto em duas de suas obras: o livro sobre Ticiano⁹, publicado postumamente, e aquele que fez em meados da década de 1950, em parceria com sua esposa, Dora, sobre o mito de Pandora¹⁰.

O método iconográfico/ iconológico proposto por Panofsky, como qualquer novo paradigma de investigação, também recebeu críticas, e talvez as mais contundentes tenham sido as do austríaco Ernst Hans Gombrich, todo poderoso diretor do Instituto Warburg, em Londres, que chegou mesmo a afirmar que a iconologia era simplesmente uma “tentativa de explicar representações no seu contexto histórico, em relação a outros fenômenos culturais”¹¹. Gombrich reforçava sua crítica ao método numa resenha sobre *A caixa de Pandora*, dizendo que a iconografia “era, ou é, a criada da História da Arte”, enquanto que a iconologia “pode e usa obras de arte como evidências, nada mais do que obras literárias, de oratória ou propaganda”¹². É claro que não se pode negar que uma obra de arte pode ser entendida como um produto cultural¹³ e, nessa perspectiva, traria em si elementos ligados à cultura vivenciada por seu autor e pelo público que a recebe, mas creio mesmo que esta não era a intenção de Panofsky ao estabelecer o seu método, até por que, para utilizá-lo, se faz necessário um profundo mergulho no universo que envolve não só o artista, mas também a própria obra analisada e o público a que ela se destinava. Produção e recepção da obra de arte se tornam, assim, os dois lados de uma mesma moeda.

Outra interessante abordagem possível para o campo da História da Arte é o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg. Nela, imbuído de um espírito detetivesco,

⁸ HAUSER, Arnold. *História social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1953].

⁹ PANOFSKY, Erwin. *Tiziano: problemas de iconografia*. Traducción de I. Morán García. Madrid: Ediciones Akal, 2003 [1968].

¹⁰ PANOFSKY, Dora & PANOFSKY, Erwin. *A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1956].

¹¹ GOMBRICH, Ernst Hans. Aims and limits of Iconology. In: _____. *Symbolic images*. Londres: Paidon Press, 1972, p. 6.

¹² GOMBRICH, Ernst Hans. The literature of Art. *The Burlington Magazine*, Londres, v. 99, 1957, p. 280. Disponível em: <<http://www.gombrich.co.uk/>>. Acesso em: 2 jul. 2009.

¹³ A discussão conceitual sobre a obra de arte como produto cultural é muito ampla. Aqui faço uma simplificação para não perder o raciocínio em construção. Para uma discussão mais aprofundada sobre esse tema, não se pode esquecer Walter Benjamin (especialmente sua elaboração sobre o conceito de “aura”) e outros autores fulcrais da Escola de Frankfurt, como Adorno e Hockheimer. Vale à pena também tráfegar pela produção de Omar Calabrese acerca da interpretação da obra de arte, bem como pelas discussões de Peter Burke sobre as relações entre História e imagem. Ver: CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Lisboa: Presença, 1986 [1985]. _____. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997 [1993]. BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004 [2001].

quase que como um Sherlock Holmes pós-moderno, o historiador recolhe fragmentos, pistas, indícios os mais variados, provenientes das mais diversas fontes, conectando dados que, juntos, podem fornecer uma visão mais palpável da obra em análise e de seu autor. É essa a abordagem que o historiador italiano utiliza em seu livro sobre Piero della Francesca¹⁴ e no ensaio sobre a Arte renascentista das periferias italianas¹⁵.

Tal como compreendo a investigação sobre a Arte, os dois métodos – a análise iconográfica/ iconológica de Panofsky e o paradigma indiciário de Ginzburg – se complementam, abrindo ao historiador amplas possibilidades de análise não apenas das obras de arte, mas também de seus autores e do contexto em que tais obras foram gestadas, chegando até mesmo ao modo como se deu sua recepção. Se estabeleceria, assim, um tipo de círculo hermenêutico, um mergulho iniciado nas pré-condições de produção da obra de arte que somente se completaria com as sensações suscitadas naqueles que porventura a observem, tanto em seu próprio tempo como em épocas posteriores. E não é este o sentido primeiro da arte? Causar sensações em outrem, a partir dos elementos constituintes de uma determinada representação?

Obviamente, há aspectos que se relacionam à fruição da Arte que envolvem questões mais ligadas aos campos da antropologia, da sociologia ou mesmo da psicologia, apesar de poderem ser explicadas historicamente. Tais ciências também dão seus tropeções ao tomarem a Arte por objeto, do mesmo modo que a História, mas mesmo assim podem fornecer subsídios valiosos para o historiador. Desse modo, compreender por quais motivos um determinado tipo de representação, como *Psique reanimada pelo beijo do Amor* de Antonio Canova, por exemplo, pôde causar asco ao público e ficar escondida por um biombo quando exposta pela primeira vez no Japão¹⁶, passa pela explicação antropológica dessa situação, ou seja, tal fato ocorreu simplesmente por especificidades locais do uso do corpo e das regras de etiqueta e tabus daí decorrentes. Para um ocidental, tal reação podia não ter sentido algum, mas para os japoneses, tratava-se de um ato bárbaro representado pela escultura de branco mármore, dois corpos nus e perfeitos trocando um beijo, ato que chegava mesmo a ofender quem a observasse no entendimento local, mais até do que a própria nudez das personagens. Diferentes culturas, diferentes tempos, diferentes interpretações da obra de arte são possíveis, portanto. Desconsiderar a existência dessa diversidade é o segundo erro que o historiador não pode cometer.

¹⁴ GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Tradução de Luiz Carlos Cappeliano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 [1981].

¹⁵ GINZBURG, Carlo. A arte italiana. In: _____. *A micro-história e outros ensaios*. Tradução de Antônio Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991 [1989].

¹⁶ A informação se baseia em minhas anotações de aula, feitas na UnB, numa disciplina que cursei na graduação em História com o Prof. Mario Bonomo, em 1993. Confesso que li a mesma informação em algum manual de História da Arte, à época, mas não consegui ainda localizar a fonte novamente.

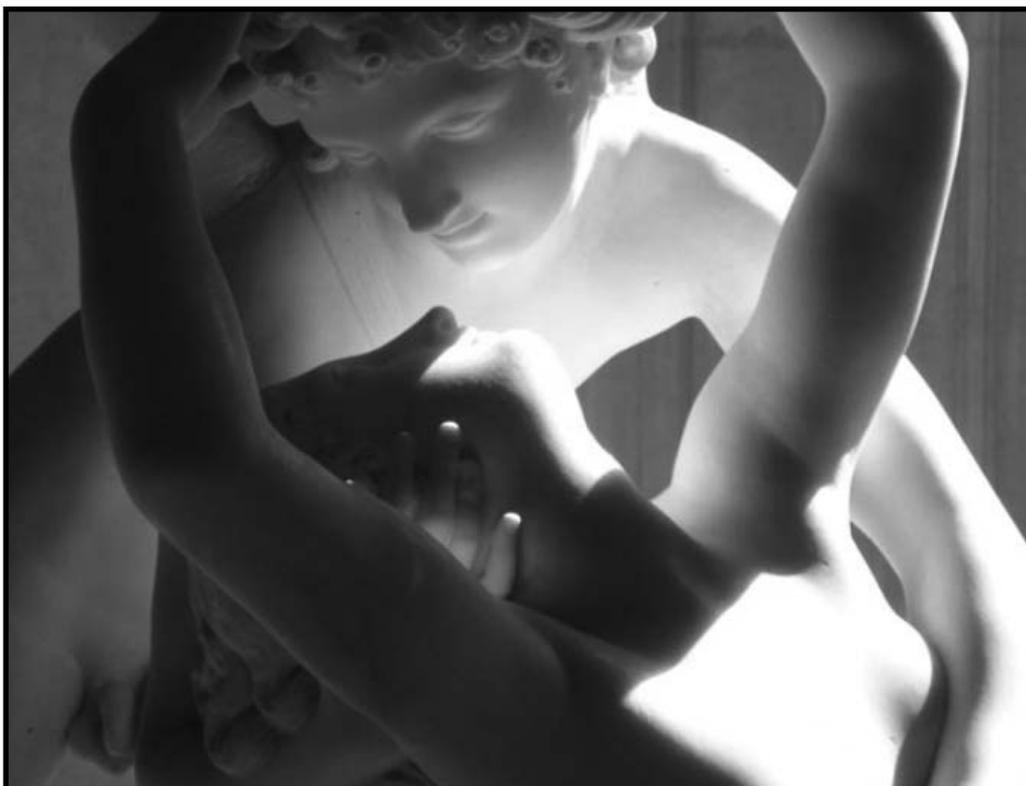


Fig. 1 – Antonio Canova, *Psique reanimada pelo beijo do Amor* (detalhe), 1793; mármore, 155 X 168 X 101 cm; Musée du Louvre, Paris. Foto: Carla Mary S. Oliveira, jul. 2008.

A obra de arte também pode causar reações que seu autor, enquanto a produzia, em momento algum cogitou que viessem a ocorrer. Será possível que Brunelleschi ou Michelangelo desejassem provocar um colapso nervoso em quem observasse o Duomo ou o belo Davi em Florença? No entanto, há quem fique fora de si ao se encontrar frente a tais obras, acometido pela Síndrome de Stendhal¹⁷. A beleza e perfeição das obras desses mestres renascentistas podem, portanto, suscitar um estranhamento de tal magnitude que o enfrentamento com o belo coloca o observador num estado patológico já devidamente catalogado e descrito pela psicanálise e pela psiquiatria contemporâneas¹⁸. Duvido muito que tanto um quanto o outro imaginassem ser possível ocorrer tal situação, séculos depois de terem terminado suas obras. Mas ela acontece realmente, e de maneira até bem comum.

¹⁷ A Síndrome de Stendhal se constitui num conjunto de sensações descritas pelo escritor francês quando visitava a Toscana em 1817: vertigens, desorientação e perda de identidade, associadas a um profundo mal-estar físico, tudo motivado pela emoção de estar frente a obras de arte sublimes. Hoje se constitui em especialidade clínica da psiquiatria, que em Florença chega a atender uma média de 10 a 12 casos anuais no Hospital de Santa Maria Nuova. COLI, Jorge. Síndrome de Stendhal. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 15 ago. 2004, p. 19.

¹⁸ MANGIERI, Ronco. Parálisis, trauma y crisis en la experiencia estética: el Síndrome de Stendhal. *Tonos Digital – Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Murcia, Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, n. 15, jun. 2008. Publicação eletrônica. Disponível em: <<http://www.tonosdigital.com/>>. Acesso em: 10 jul. 2008.



Fig. 2 – Batistério e Igreja de Santa Maria del Fiore, Florença. Ao fundo se vê a cúpula sobre o altar – ou Duomo – projetada por Filippo Brunelleschi e finalizada sob sua supervisão em 1493.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2008.



Fig. 3 – Michelangelo Buonarotti, *Davi*, 1501-1504; mármore, 517 cm de altura; Galleria dell'Accademia, Florença. Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2008.

A própria ideia acerca do que é ou não belo pode, obviamente, mudar de um local a outro, de uma época a outra, de uma cultura a outra. Ninguém discute a maestria de Da Vinci e o dom que tinha para representar o belo em suas pinturas, mas é sabido também que tinha especial apreço pelo grotesco, tanto foi assim que registrou inúmeros rostos que nada tinham de belos em desenhos e esboços

preservados em seus códices. Há quem diga que são apenas caricaturas, há quem as considere rostos de pessoas reais, vistos pelo pintor nas ruas das cidades em que viveu. Não há como saber qual a versão correta sobre elas, mas elas existem, estão lá, e podem, como qualquer imagem, tornar-se um objeto para a pesquisa histórica, haja vista o livro organizado há poucos anos por Umberto Eco sobre a feiúra¹⁹.

Outro aspecto fulcral relacionado às obras de arte talvez se constitua na maior fonte de conjecturas por parte dos historiadores: a questão da encomenda. Como analisar uma obra feita a partir de um contrato, muitas vezes extremamente detalhado, que estabelecia o tema, as personagens e a abordagem a ser utilizada pelo artista, isso sem falar das dimensões da obra e material a ser utilizado? É bem conhecido o episódio das duas telas sobre S. Mateus escrevendo seu Evangelho, intituladas ambas *São Mateus e o Anjo* e pintadas por Caravaggio entre 1601 e 1602 para a Capela Contarelli, na Igreja de San Luigi dei Francesi, em Roma²⁰. A primeira versão foi sumariamente recusada pelos padres franceses, por não atender às especificações do contrato e apresentar um santo de corpo, atitude e feições muito próximas às de um trabalhador braçal que podia ser encontrado a qualquer momento nas feiras, praças e ruas romanas de então. Caravaggio pintou outra, que hoje se encontra no altar principal da capela, e a primeira versão foi vendida a um de seus protetores²¹. A primeira versão seria mais autêntica do que a segunda, por trazer uma visão mais espontânea, que não combinava com a empreitada aceita pelo artista?



Fig. 4 – Michelangelo Merisi da Caravaggio, *São Mateus e o Anjo* (1ª versão), 1601-1602; óleo sobre tela, 223 X 183 cm; destruído em 1945. Disponível em: <<http://www.flickr.com/>>.

¹⁹ ECO, Umberto (org.). *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

²⁰ ROBB, Peter. *M: el enigma de Caravaggio*. Traducción de Stella Mastrangelo. Barcelona: Alba, 2005, p. 189-212.

²¹ A tela recusada foi comprada de imediato pelo cardeal Vincenzo Giustiniani, que renegociou o contrato de Caravaggio com os curas da igreja e possibilitou a realização do segundo quadro de mesmo tema e abordagem mais conforme às exigências dos contratadores. Infelizmente, o bombardeio das forças aliadas sobre Berlim em 1945, ao final da Segunda Guerra Mundial, destruiu essa primeira versão no incêndio que arrasou a Gemäldegalerie do Kaiser Friedrich Museum. ROBB, *M: el enigma...*, p. 205-206.



Fig. 5 – Michelangelo Merisi da Caravaggio, *São Mateus e o Anjo* (2ª versão), 1602; óleo sobre tela, 295 X 185 cm; Capela Contarelli, Igreja de S. Luigi dei Francesi, Roma.
Foto: Carla Mary S. Oliveira, jun. 2008.

Nas situações em que é possível ter acesso a estas informações, a análise da obra de arte pelo historiador se torna mais fácil, é óbvio. Mas e quando essas informações não existem? Se pode apenas buscar os vestígios e fragmentos indiciários que apontem para uma resposta, tirando da penumbra a história específica daquela obra ou autor. Papéis dispersos, citações tangenciais, crônicas, relatos anônimos, inventários, processos criminais, demandas civis, registros notariais, atas de irmandades, práticas tradicionais, trovas, literatura popular, praticamente tudo que sirva de registro à cultura pode, em maior ou menor grau, contribuir para a construção de um corpus documental que auxilie o historiador em sua pesquisa. Um fator, no entanto, precede todo esse processo: a forma como o próprio historiador lança seu olhar sobre a obra de arte, tentando percebê-la de uma perspectiva mais próxima da que era partilhada por seus destinatários primeiros.

Para o historiador de arte, portanto, é imprescindível desvencilhar-se de sensações estéticas fundeadas em conceitos e concepções surgidos depois da obra que analisa. Para se fazer uma pesquisa decente sobre a medicina do século XIX, por exemplo, é preciso estar a par das técnicas e cânones médicos de então. Capacitar-se para falar daqueles saberes médicos, de tal modo que entenda tais práticas como se médico o fosse, essa é a base a partir da qual um historiador da medicina oitocentista deve construir seu objeto. Somente sob este prisma o pesquisador estará minimamente

capacitado a perceber detalhes e significados de seu objeto que poderiam lhe fugir, caso continuasse a olhar para os médicos e a medicina do século XIX com lentes e diafragmas do século XXI²². Penso que o mesmo se dá com a Arte e com qualquer outro campo da História. As práticas são outras, pretéritas ou contemporâneas, os tempos, distantes ou próximos, mas o método, a abordagem, estes devem ser os mesmos.

Assim, no caso da História da Arte, antes de lançar seu olhar sobre qualquer obra, creio que o historiador precisa, de início, situá-la cronologicamente em relação à produção de seu autor, ao mesmo tempo em que se familiariza com o universo cultural que a circundava, conhecendo já os tratados estéticos e tradições que poderiam ter influenciado tanto o artista como seu público, bem como os motivos e inspirações que concorreram para sua execução. Estes são aspectos imprescindíveis a uma análise sincera e historicamente plausível de qualquer obra de arte, aliás.

Daí surge outro problema a que o historiador deve estar atento: a tentação – ou facilidade – de se tomar uma obra de arte como representação “verdadeira” de um determinado cenário ou evento histórico. Tal prática é extremamente comum, especialmente em livros didáticos, e demonstra, hoje, a ainda grande inabilidade do historiador não especializado no trato com imagens em lidar com elas na construção do conhecimento histórico. Representações dos engenhos seiscentistas do Nordeste brasileiro, criadas por Frans Post, por exemplo, comumente são tomadas, de forma praticamente automática, como “fotografias” daquele universo adocicado dos trópicos coloniais. Quase ninguém percebe que nas inúmeras telas, esboços e gravuras que fez sobre o tema, o artista holandês NUNCA registrou um tronco, pelourinho ou muito menos algum escravo sendo castigado²³. O trato daqueles viventes era diferenciado nos engenhos que funcionavam sob as ordens da *West Indische Compagnie*, portanto? Obviamente, não se trata disso. Os castigos aos escravos não aparecem no traço de Post simplesmente por se tratarem de cenas impróprias para os ambientes que tais imagens iriam adornar, fossem eles as páginas de uma crônica laudatória²⁴, o salão de dança da nobreza ilustrada ou mesmo uma sala de jantar de um militar burguês aposentado, saudosos dos anos de trabalho para a WIC no Brasil.

²² A metáfora com o saber médico do século XIX não é minha. Tomo-a emprestada de Sidney Chalhoub, que a formulou na aula inaugural que proferiu para os discentes do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, em abril de 2008.

²³ Devo agradecer a possibilidade dessa afirmação ao trabalho de pesquisa criterioso desenvolvido por Anna Maria de Lira Pontes quando foi minha bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/UFPB/CNPq) no projeto “O Brasil seiscentista nas pinturas de Eckhout e Post: documento ou invenção do Novo Mundo?”, entre agosto de 2007 e fevereiro de 2009, período em que esteve responsável pela execução do plano de trabalho “O olhar europeu sobre os trópicos na arte de Frans Post (1637-1680)”.

²⁴ Refiro-me ao livro de Caspar Barlaeus, *Rerum per Octennium in Brasilia Et alibi nuper gestarum Sub Praefectura Illustrissimi Comitiss I Maurittii Nassoviae etc.*, publicado por Ioannis Blaeu em Amsterdã no ano de 1647, sob os auspícios do Conde Johan Maurits van Nassau-Siegen, e cujas gravuras que mostram as paisagens brasileiras reproduzem desenhos, esboços e telas de Frans Post, tendo sido gravadas pelo próprio artista. Para maiores detalhes sobre a obra de Frans Post, ver o *catalogue raisonné* publicado no Brasil há poucos anos: LAGO, Pedro Corrêa do & LAGO, Bia Corrêa do (orgs.). *Frans Post: obra completa {1612-1680}*. Rio de Janeiro: Capivara, 2006.

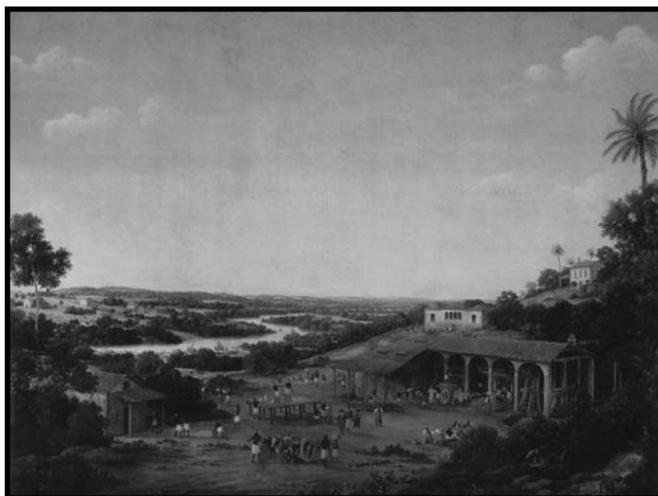


Fig. 6 – Frans Janssoon Post, *Vue d'une sucrerie au Brésil*; s.d.; óleo sobre tela, 117 X 167 cm; Musée du Louvre, Paris. Foto disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>.

Do mesmo modo que uma fotografia hoje pode ser retocada facilmente com o mais tímido *software* de edição de imagens – coisa, aliás, que sempre foi possível, por outros meios, desde os primórdios dos registros fotográficos analógicos²⁵ – uma pintura, um desenho, um baixo relevo ou uma escultura também podem maquiagem a paisagem, omitir personagens, inserir outros, ou seja: fazer uma “representação” em seu mais estrito sentido, que pode ser tomada equivocadamente como uma verdade histórica inquestionável. A crítica histórica à obra de arte, portanto, constitui-se numa ferramenta imprescindível ao historiador, e penso mesmo que ela só se dá por inteiro quando concilia, como já afirmei, os métodos de Panofsky e Ginzburg.

RESUMO

O artigo pretende discutir o modo como a obra de arte é vista pelo historiador especializado e como a crítica histórica sobre a produção artística pode contribuir, através da conciliação dos métodos propostos por Erwin Panofsky – a análise iconográfica/iconológica – e Carlo Ginzburg – o paradigma indiciário –, para a construção de um conhecimento histórico que não tome tais obras apenas como fruto de um determinado *Zeitgeist* e, tampouco, como registros históricos inquestionáveis.

Palavras Chave: História da Arte; Metodologia Histórica; Análise Iconológica; Paradigma Indiciário.

ABSTRACT

This paper intends to discuss how the specialized historian sees art and how the historical critics about artistic production can contribute, using the research methods proposed by Erwin Panofsky – the iconographic/ iconological analysis – and Carlo Ginzburg – the indicia paradigm –, for the arise of one historical knowledge that don't take this art only as a single product of certain *Zeitgeist* or as an unquestionable historic register.

Keywords: Art History; Historical Methodology; Iconological Analysis; Indicia Paradigm.

²⁵ Vide as fotos oficiais do regime stalinista, em que desafetos da cúpula comunista degredados para a Sibéria ou eliminados “desapareciam” como que por encanto de novas versões de uma mesma imagem, por exemplo.