



A ARTE NO TEMPO: POR UMA PERSPECTIVA SÓCIO-CULTURAL DOS OBJETOS ARTÍSTICOS

Giselle Martins Venâncio*

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

gmvenancio@yahoo.com

RESUMO: O objetivo deste texto é, situando-se na vertente da história cultural francesa, investigar as relações entre arte, história e história da arte, considerando-se os objetos culturais como um rico e sofisticado instrumento de produção de representações, que contribui para a elaboração de sentidos, de formas de olhar e ver a realidade e sobre o qual é necessário refletir.

ABSTRACT: Aligned with the French cultural history, this paper intends to investigate the relationship between art, history and art history, considering cultural objects as a rich and sophisticated instrument to create representations, that contribute to form senses, or in other words, ways to look and see the reality and about which discussion is necessary.

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural – Arte e História.

KEYWORDS: Cultural history – Art and History.

HISTÓRIA E CULTURA: BUSCANDO DEFINIÇÕES PARA UM OBJETO COMPLEXO

Num texto publicado no Brasil em 2000, Carl Schorske colocava em discussão, uma vez mais, a relação entre história e cultura ao perguntar: *qual tem sido a orientação da história em relação ao estudo da cultura?*¹ A velha questão voltava à tona e ganhava ainda mais força na medida em que se podia perceber que o lançamento do livro de Schorske vinha acompanhado do aparecimento quase simultâneo – nos últimos cinco anos – de diversos títulos preocupados com a temática. Para ficarmos apenas nos

* Graduada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1987). Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (1996) e doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003), com bolsa de doutorado sanduíche na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2000/2001). Atualmente, é bolsista de pós-doutorado Junior/CNPq junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹ Cf. SCHORSKE, Carl. A história e o estudo da cultura. **Pensando com a história**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

autores nacionais, poderíamos lembrar os livros de Francisco Falcon, **História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura** e o de Sandra Pesavento, **História & História Cultural**, lançados respectivamente pelas editoras Campus (Rio de Janeiro) e Autêntica (Belo Horizonte) nos anos de 2002 e 2003. Se incluirmos ainda as traduções, poderíamos destacar o livro de Peter Burke, recém-lançado pela Jorge Zahar (Rio de Janeiro), em 2005, **O que é História Cultural?**, no qual o historiador afirma que o propósito do livro é “[...] explicar não apenas a redescoberta, mas também o que é história cultural, ou melhor, o que os historiadores culturais fazem”.² Embora estes últimos textos tenham sido escritos com vistas a atingir um público mais ampliado extrapolando os limites exclusivos dos especialistas na área – pois suas propostas editoriais buscavam a sistematização e condensação das informações sobre o tema –, a sucessão de textos nesta área de estudo demonstra um interesse do público leitor. Se acrescentarmos ainda a essa breve lista, não sem correr o risco do esquecimento, os inúmeros livros e textos de historiadores como Roger Chartier, Robert Darnton, Lynn Hunt, Raymond Williams, Thompson, Stuart Hall, Hoogart, traduzidos, editados e/ou vendidos no Brasil nos últimos anos – todos eles, historiadores preocupados com a abordagem cultural ou com a historicidade dos objetos culturais – compreenderíamos que esse interesse tem sido realmente crescente.

Esta convergência de programas editoriais indica, certamente, uma nítida expectativa do leitor brasileiro de se atualizar e informar sobre as discussões que envolvem a questão levantada por Schorske: o tratamento dado pelos historiadores às questões culturais. Uma análise realizada por Sandra Pesavento chega a afirmar que

[...] a História Cultural corresponde, hoje, a cerca de 80% da produção historiográfica nacional, expressa não só nas publicações especializadas, sob a forma de livros e artigos científicos, como nas apresentações de trabalhos, em congressos e simpósios ou ainda nas dissertações e teses, defendidas e em andamento nas universidades brasileiras. Segundo esta mesma autora, essa constatação, dada a partir dos anos 90 do último século no Brasil, marca uma verdadeira virada nos domínios de Clio.³

Embora possamos identificar talvez um certo otimismo nestes números, é certo que a história cultural, a história social da cultura e a história dos objetos culturais vêm mobilizando a atenção dos historiadores brasileiros nos últimos anos, explicitando, em

² BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 7.

³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 7-8.

versão tropical, uma tendência que se identifica também em países europeus e nos Estados Unidos.

Mas será que os historiadores “falam da mesma coisa” quando se referem à cultura? Será que eles se entendem quando afirmam estar “fazendo história cultural”? Que conceito de cultura e de objetos culturais está por trás de cada uma das análises propostas pelos historiadores? Esta é uma questão difícil de responder. E é Carl Schorske que novamente pode nos dar uma “pista” para a elucidação da questão, ao afirmar que os historiadores são singularmente estéreis na criação de conceitos, pois são, segundo ele, *dependentes conceituais*. Assim, poderíamos afirmar que é justamente nas múltiplas relações que os historiadores estabelecem com outras disciplinas como a antropologia, a sociologia, a teoria literária, a lingüística, etc, que se estruturam e organizam os conceitos de cultura e objetos culturais com os quais os historiadores produzem suas narrativas. Essa afirmação poderia então nos fazer supor que haveria tantas definições quantos fossem os encontros com outras disciplinas e tantas abordagens quantos fossem os métodos tomados de empréstimo. Embora não considere que essa última frase refira-se a uma situação de todo falsa, creio que há pontos de encontro entre as múltiplas interpretações historiográficas elaboradas pelos historiadores na última década, na qual se acredita, houve, justamente, uma (re)descoberta dos estudos culturais.

Uma das questões postas pelos historiadores e que se tornou, na verdade, um desafio a ser encarado, é a compreensão das representações do real elaboradas pelos homens, ao longo do tempo, em sua experiência histórica. As imagens figurativas, documentos, discursos poéticos, textos literários, lendas, se oferecem ao historiador como as únicas possibilidades de acesso a um passado definitivamente perdido. Essas representações são a porta de entrada para um *país estrangeiro*,⁴ um mundo outro que se busca descobrir e conhecer.

Tradicionalmente, algumas correntes historiográficas consideraram, não sem uma certa dose de ingenuidade, essas representações como reflexo da sociedade que as produziu. A idéia era quase sempre a de que os objetos culturais funcionariam como um certo “espelho do tempo” refletindo a sociedade e o pensamento dos homens que as criaram.

⁴ Faço aqui uma referência direta ao título do livro de LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

O objetivo deste texto é, situando-se na vertente da historiografia cultural francesa, matizar essa afirmação. O que se pretende aqui é considerar que os objetos culturais não são simples reflexos da sociedade, mas sim produtos sociais e, como tal, parte necessariamente estruturante do mundo social, constituindo um rico e sofisticado instrumento de produção de representações, que contribui para a elaboração de sentidos, de formas de olhar e ver a realidade e sobre o qual é necessário refletir.

Como neste texto o foco recairá sobre as artes plásticas, buscarei, num primeiro momento, examinar a nem sempre estável relação entre a história *tout court* e a história da arte. Posteriormente, irei me debruçar sobre algumas das interpretações que, no campo da história da arte, foram elaboradas sobre as representações plásticas. Por último, buscarei sintetizar o que se pode considerar uma abordagem sócio-cultural - dos objetos artísticos - elaborada na perspectiva teórica proposta por Roger Chartier.

ARTE, HISTÓRIA E HISTÓRIA DA ARTE: UMA RELAÇÃO “TÃO DELICADA”

Pierre-Michel Menger e Jacques Revel afirmam, em um editorial da revista dos *Annales*, no início dos anos 90, que a história e as ciências sociais “travaram tradicionalmente com a história da arte relações penosas e instáveis”.⁵ Também Pierre Francastel, num texto intitulado *Problèmes de la sociologie de l’art*, anota que, “no imenso domínio das ciências sociais, o papel da arte não foi objeto de grande atenção” e que quando se pensa em estabelecer uma bibliografia sobre o tema, percebe-se que os melhores livros não figuram na rubrica da sociologia da arte. Segundo ele,

[...] os bons espíritos que se esforçaram em compreender a sociedade e a sua via de relacionamento interno, tiveram que necessariamente encontrar a arte em seu caminho [...] [mas], por outro lado, as obras de sociologia da arte não fazem mais que aplicar grosseiramente as regras de uma interpretação sociológica sumária a um conteúdo artístico abordado sem preparação suficiente; ou [...] utilizam exemplos rapidamente escolhidos com o objetivo de ilustrar e justificar teses elaboradas a partir de outras fontes de informação.⁶

Ainda que esta seja uma relação difícil, como se pode depreender dos textos acima, a história e as ciências sociais interessadas na análise de produções culturais

⁵ MENGER, Pierre-Michel; REVEL, Jacques. Présentation. *Annales ESC*, n. 6 (Mondes de l’art), p. 1337-1345, nov./dec. 1993.

⁶ FRANCASTEL, Pierre. *Problèmes de la sociologie de l’art*. In: CHARTIER, Roger et al. *La sensibilité dans la histoire*. Paris: Gérard Monfort, 1987, p. 141.

partilham, necessariamente, com a história da arte, além de objetos, a certeza de que é preciso refletir sobre a inscrição social das obras e das atividades artísticas. Estes objetos e problemáticas comuns levaram a que, nos últimos anos, alguns temas – como os contextos sociais de emergência e recepção das obras; os artistas, suas profissões e suas carreiras; as formas sociais de reconhecimento; as instituições de arte; o mercado de apreciação e as políticas culturais – passassem a interessar tanto a historiadores da arte quanto a historiadores e sociólogos da cultura, buscando superar a tradicional separação entre uma abordagem estética da obra, realizada por especialistas, e uma abordagem mais, digamos, conjuntural, levada a efeito por outros estudiosos.⁷

Entretanto, se houve essa aproximação temática,⁸ o problema da relação entre essas disciplinas não estava totalmente solucionado. As abordagens e métodos de análise mantinham-se ainda muito distantes fazendo com que, muitas vezes, embora falassem sobre o mesmo assunto, historiadores e historiadores da arte, estabelecessem um diálogo de surdos. Isso porque, ainda que tratando de objetos comuns, eles se mantinham arraigados a princípios e procedimentos de suas próprias disciplinas. A história da arte, por um lado, reafirmando a noção de sucessão evolutiva de escolas e estilos, e os historiadores, por outro, buscando ler nas imagens figurativas aquilo que já sabiam ou que criam saber por outros meios e que pretendiam apenas demonstrar, correndo o risco dos *famigerados argumentos circulares*,⁹ como afirma Carlo Ginzburg.

Os caminhos, embora muitas vezes próximos, seguiam de forma paralela e, por isso, não se encontravam. No entanto, se analisarmos atentamente os procedimentos e abordagens que esses estudiosos propunham, podemos identificar não apenas distanciamento, mas também aproximações. Por isso, proponho, nas próximas linhas, estabelecer uma breve leitura de algumas interpretações estabelecidas por historiadores

⁷ Ver a esse respeito: SALGUEIRO, Heliana Angotti. Introdução à edição brasileira. In: BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção**: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁸ É bom lembrar, como faz Heliana Angotti, que essa aproximação tão produtiva estava mesmo no programa de renovação dos estudos históricos proposto pelo famoso editorial da revista dos Annales, **Histoire et sciences sociales: un tournant critique?** publicado em 1988. Neste texto, a história da arte constava entre as disciplinas que os historiadores destacavam como interessantes para a busca de alianças que levassem a renovação de sua prática. Ver: SALGUEIRO, Heliana Angotti. Introdução à edição brasileira. In: BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção**: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁹ GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 63.

da arte, nos séculos XIX e XX, para que possamos, posteriormente, identificar possibilidades de aproximação com os procedimentos dos historiadores da cultura.

HISTÓRIA DA ARTE: ENTRE INTENÇÕES E PRÁTICAS

A história da arte é uma disciplina autônoma e instituída que possui seus saberes, suas técnicas e seus usos. Ela define suas próprias exigências em termos de formação e de competência e se reconhece em maneiras de proceder – de olhar, de analisar as obras – que lhe são particulares, mesmo que seus projetos e seus procedimentos estejam longe de serem unificados.¹⁰

Segundo Henri Zerner, em linhas gerais, a disciplina se desenvolveu entre a história – tomada na forma mais tradicional do termo e entendida como uma lista de obras, artistas e eventos, cronologicamente organizada e isolada de qualquer abordagem mais teórica – e a crítica, que, ao contrário, toma frequentemente a obra de arte como um objeto a-histórico, inserido numa noção universalizante do belo.¹¹

Apesar dessa dicotômica divisão, a história tradicional da arte é uma disciplina que, na opinião deste autor, tem alcançado, ao longo do tempo, importantes resultados. Ela faz o inventário das obras, estabelece a biografia dos artistas, decifra a autoria e a data das obras a partir de sinais exteriores (documentos, assinaturas, etc) ou interiores à própria materialidade do objeto e, ainda, reconstitui a maneira pela qual as obras foram vistas e compreendidas, o que o leva a afirmar que “são impressionantes os resultados dessa história da arte: ela descobre, restaura, salva”.¹²

Porém, ainda seguindo a análise deste autor, o que se censura nesse tipo de história é a sua aparente ingenuidade. Ao propor uma lista de autores e obras, considerados os mais expressivos de cada tempo histórico, essa história tradicional da arte, em nome de uma pseudo-imparcialidade, escolhe, inclui, canoniza algumas obras e artistas e exclui, ignora outras. É justamente por isso que a principal forma de expressão desse tipo de história da arte materializa-se no catálogo que permite relacionar aqueles que merecem compor o panteão das artes plásticas universais. Poderíamos aqui lembrar que os catálogos são, obviamente, uma elaboração voluntária de pessoas interessadas

¹⁰ Cf. MENGER, Pierre-Michel; REVEL, Jacques. Présentation. **Annales ESC**, n. 6 (Mondes de l'art), nov./ dec. 1993.

¹¹ Cf. ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 144-159.

¹² *Ibid.*, p. 145.

em perpetuar e legar às gerações futuras um testemunho sobre o refinamento artístico de um autor, uma obra ou uma escola. Eles constroem, assim, uma memória e uma representação sobre os movimentos artísticos. Poderíamos ainda sugerir que os catálogos podem ser lidos como guias que definem, por meio de seu sistema de inscrição, o que deve prevalecer como importante, como centro, e o que deve ser definido como periferia.¹³ Importa, pois, perceber que esse instrumento básico da história da arte tradicional não é um objeto que se constitui à revelia de uma dada seleção. Por isso, Zerner afirma que o que se critica na história da arte tradicional, que aparentemente apenas relaciona escolas, obras e autores numa ordem sucessiva de ação, é que este tipo de abordagem “traz, de maneira sub-reptícia, uma interpretação, um sistema de valores, uma ideologia”.¹⁴

Este tipo de abordagem considera que a história da arte é a história dos artistas e que é a biografia de cada artista o que explica a sua produção. A idéia que claramente se transmite neste tipo de interpretação é a de que arte é resultado da expressão individual, de inspiração, de gênio, “é um mundo em si, com as suas leis bastante flexíveis para permitir as mudanças de gosto e bastante precisas para separar, entre as formas criadas, o que é arte e o que não é”.¹⁵ Mas, se as biografias ajudam a compreender as obras daqueles que se definem como artistas, por outro lado, esse tipo de abordagem não é capaz de investigar os significados das obras, a sua recepção, nem o processo de legitimação dos artistas.

Além do mais, a partir do momento em que se começou a conceber a arte como uma atividade própria da humanidade – o que faz supor que todo homem é naturalmente produtor de arte – tornou-se necessário também compreender os critérios de designação e reconhecimento daqueles que, entre todos os demais, podem e devem ser considerados artistas.

Assim, era preciso que o historiador atentasse para além da relação artista/obra. Era necessário que ele inscrevesse os objetos artísticos em seu tempo e espaço, identificando além da genialidade do artista e a qualidade estética do objeto, o seu

¹³ A esse respeito ver: DUTRA, Eliana de Freitas. A tela imortal. O catálogo da exposição de História do Brasil de 1881. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 37, 2005; e VENANCIO, Giselle. **As flores raras do jardim do poeta**. O catálogo da coleção Eurico Facó. Fortaleza: Secult/Museu do Ceará, 2006.

¹⁴ ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (Orgs.). **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 145.

¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

processo de validação como obra de arte. Assim é que, aos esforços de organizar imagens artísticas e decodificar simbolicamente seus significados que vinham sendo realizados, pelo menos desde o século XVI, somaram-se os de tomar a arte e suas imagens para refletir sobre aspectos mais gerais da cultura de uma sociedade, desembocando, no século XIX, na iconografia como prática científica.¹⁶

Dessa forma, os autores ligados ao Instituto Warburg destacam-se por suas reflexões que, a despeito das diferenças de abordagem, buscavam considerar um problema de método central e circunscrito: a utilização de testemunhos figurativos como fontes históricas.¹⁷

Começamos analisando a produção do próprio Warburg fundador, em Hamburgo, da famosa biblioteca depois transferida para Londres e consolidada no Warburg Institute.

Warburg iniciou seus trabalhos observando que os artistas do Renascimento remontavam, invariavelmente, para as representações do movimento dos corpos, às obras da antiguidade clássica. A partir dessa questão pontual, Warburg decidiu buscar compreender o significado que a arte da antiguidade possuía para os pintores e deu início a uma pesquisa que incluiu uma documentação bastante variada e heterogênea: testamentos, cartas de mercadores, tapeçarias, etc. Por meio dessa investigação e partindo de uma questão tão pontual quanto à representação do movimento das vestes e das cabeleiras, Warburg remontou as atitudes fundamentais da civilização renascentista, vista – seguindo os passos de Burckhardt a quem ele reconhecia filiação intelectual –, na sua oposição radical à Idade Média.¹⁸

Os estudos de Warburg desenvolveram-se então articulando dois princípios básicos: de um lado, uma tentativa de identificar e sistematizar características das expressões figurativas renascentistas e, de outro, baseando-se numa rica “imaginação histórica” e num conceito *quase antropológico de cultura* (que incluía além das artes, da

¹⁶ É importante salientar que Francis Haskell, em seu livro **History and its images**. Art and the interpretation of the past. (New Haven: Yale University Press, 1993) chama a atenção para o fato de que, desde os séculos XVI e XVII, os antiquários tenham utilizado moedas, esculturas, pinturas de catacumbas, etc, como forma de obter informações sobre sociedades do passado.

¹⁷ GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁸ No tratamento da escola warburguiana, seguimos os passos da explicação apresentada por Carlo Ginzburg em texto já anteriormente referido.

literatura e da filosofia, as superstições e crenças populares),¹⁹ compreender as características mais gerais da cultura renascentista.

Embora não se possa falar propriamente de um método warburgiano, dadas as diferenças de procedimentos adotados pelos seguidores de Warburg, podemos afirmar que a questão de fundo que anima estes estudos manteve-se entre seus seguidores, qual seja, a relação entre arte e cultura, em oposição a um tipo de história da arte defendida, por exemplo, por Wölfflin – um dos maiores expoentes da escola formalista de Viena – que propunha anular qualquer relação entre história da arte e história da cultura.

Entre os mais importantes seguidores da “escola warburgiana”, poderíamos destacar Panofsky e Gombrich, autores que influenciaram uma série de reflexões ulteriores no campo da história da arte.

Para Panofsky, “a obra de arte é um testemunho do estado de uma civilização, o que exige do historiador das formas um método comparável ao do lingüista e o convida a constituir uma ciência geral dos signos”.²⁰ Desse modo, Panofsky desenvolveu um método de abordagem e interpretação das obras, partindo de uma descrição minuciosa que define um estilo, alçando-se em seguida ao nível da análise das fontes e conceitos iconográficos e apreendendo, por fim, o sentido essencial da obra, isto é, a auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo que é característica, em igual medida, do criador enquanto indivíduo, de cada época, de cada povo e de cada comunidade. Panofsky propõe que em cada um desses níveis, a descrição pressupõe interpretação, o que torna a conclusão dependente, em grande medida, das condições e referências acumuladas pelo observador. Ao perceber dessa forma as imagens, pinturas e alegorias, Panofsky propõe a interpretação de todos esses elementos como sendo o que Cassirer²¹ definiu como *valores simbólicos*. E é justamente a interpretação desses valores simbólicos o objetivo mais fundamental de seu método, a iconologia:

[...] o objeto da iconologia, escreveu ele, é representado por aqueles princípios de fundo que revelam a atitude fundamental de uma nação, um período, uma classe, uma concepção religiosa ou filosófica

¹⁹ No texto de Ginzburg, essa questão aparece assim referida: “[...] a concepção de cultura como entidade unitária derivada que Warburg derivara de Burckhardt: uma cultura entendida em sentido quase antropológico, onde, ao lado da arte, da literatura, filosofia, ciência, cabem as superstições e atividades manuais”. GINZBURG, 1989, op. cit., p. 47.

²⁰ BRAUSTEIN, P. Panofsky. In: BURGUIÈRE, André (Org.). **Dicionário das ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 588-589.

²¹ CASSIRER, Ernst. **Essência e efeito do conceito de simbólico**. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

inconscientemente classificada por uma personalidade e condensada numa obra.²²

Outro importante autor dessa tradição é E. H. Gombrich. É preciso considerar, como faz Carlo Ginzburg, que Gombrich mantinha uma estreita relação com a história formalista da arte da escola de Viena, o que talvez explique algumas de suas tomadas de posição em relação aos métodos aplicados pelos seus colegas warburgianos. Gombrich defende o exame específico de cada obra de arte, evitando assim explicações muito fáceis e genéricas. Dessa maneira, a polêmica levantada por ele atuava em dois sentidos básicos: em primeiro lugar, discutir a idéia de concepção de um estilo artístico predominante em um período histórico e, ainda, criticar a concepção do estilo como um sistema integralmente expressivo. Na concepção de Gombrich, a obra de arte não deve ser identificada ao contexto de convenções estilísticas de uma determinada época, nem como “sintoma” ou “expressão” da personalidade do artista, mas o veículo de uma mensagem particular, a qual pode ser entendida pelo espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis, o contexto lingüístico em que se situa a mensagem.²³

Existe, na proposta de Gombrich, uma clara desconfiança em relação aos nexos entre obras de arte e a situação histórica em que nascem, uma vez que o estilo artístico é, segundo ele, um índice problemático das transformações sociais ou culturais. Assim, ele considera que é, justamente, na capacidade de romper e renovar as interpretações históricas assumidas acriticamente, e não na inclusão das obras de arte num contexto histórico geral, que consiste o método warburgiano.

De todo modo, as análises dos warburgianos, guardadas as suas diferenças, levantaram uma questão que se tornou uma condição necessária à história da arte: a questão da interpretação das obras. Tanto do ponto de vista de uma história da arte mais próxima da lingüística, a qual se supunha a arte como uma linguagem e se buscava identificar os sinais artísticos sustentados por analogias, quanto do ponto de vista de uma análise associada à psicanálise, na qual se pretendia observar as obras de arte como expressões de desejos e sentimentos inconscientes, a questão da interpretação se

²² PANOFSKY Apud GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais.** Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 65. Ginzburg, no entanto, faz questão de ressaltar que *na reedição* [deste texto], “foi suprimida a palavra ‘inconsciente’”. Isso, segundo ele, faz parte da revalorização que Panofsky passou a reconhecer na intervenção de programas racionais e conscientes da atividade artística.

²³ GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais.** Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41-90.

impunha. E esta interpretação só se poderia realizar num contexto histórico específico. Se se desejava fazer uma história do sentido, o sentido só aparecia na história,²⁴ o que tornava totalmente infrutíferas as tentativas de separar a arte do tempo.

Numa análise histórica da arte, os objetos se inseriam num campo de significações no qual se encontravam o produtor e o intérprete e ambos se aproximavam deles não apenas com seu psiquismo, mas também com um equipamento mental de decifração interiorizado e apreendido. É, justamente, neste ponto que considero que a história cultural na sua vertente francesa pode nos ser útil para esboçarmos uma abordagem histórica das artes plásticas.

POR UMA HISTÓRIA CULTURAL DA ARTE: DA PRODUÇÃO DA OBRA À SUA APROPRIAÇÃO

Num texto escrito no início dos anos 80 intitulado *Por uma sociologia histórica das práticas culturais*,²⁵ Roger Chartier define o que se pode considerar, em linhas gerais, um programa de renovação dos métodos e estudos históricos que ficaria, posteriormente, conhecido como história cultural. Declarando inicialmente uma insatisfação com a história que se praticava na França naquele momento – tanto a que se intitulava história das mentalidades quanto à história quantitativa –, Chartier destaca o fato de que ambas haviam se originado da resposta dada pelos historiadores aos desafios lançados por disciplinas como, entre outras, a lingüística ou a psicologia. Segundo ele, a resposta dos historiadores havia sido de dois tipos: por um lado, buscaram constituir novos territórios, objetos e abordagens a partir da anexação de métodos de outras disciplinas o que levou a um retorno a noção de *utensilagem mental*, proposta muitos anos antes por Lucien Febvre, o que acabou por originar a chamada história das mentalidades ou uma certa psicologia histórica; mas, por outro lado, os historiadores constituíram essa história aplicando a novos objetos os princípios de inteligibilidade já utilizados nas histórias econômicas e das sociedades, campo privilegiado do trabalho dos historiadores. Dessa forma, os historiadores estabeleceram, em seus estudos, uma divisão, naquele momento, aparentemente insuperável: ou se fazia uma história baseada

²⁴ Cf. ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 144-159.

²⁵ CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. **História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p. 13-28.

na objetividade das estruturas ou outra centrada preferencialmente na subjetividade das representações.

O objetivo então da proposta elaborada por Chartier, no texto citado, era a constituição de uma história que superasse esta divisão na medida em que ele sugeria que a história cultural tinha como principal objeto *identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler*. Em outras palavras, se o papel do historiador é investigar uma realidade que não pode ser acessada senão pela mediação das representações construídas sobre o real, a primeira medida do pesquisador deve, necessariamente, ser compreender os modos de classificação, divisão e delimitação por meio dos quais os agentes sociais organizam e categorizam a apreensão do mundo, considerando-se que as percepções do social não são discursos neutros, mas, ao contrário, espaços de lutas de representação.

A partir dessas observações, Chartier propôs, então, o conceito representação, tomado a Luc Boltanski, e que, segundo ele, articula três ordens de fatores: o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos sociais, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo e significar simbolicamente um estatuto ou uma posição, e, as formas institucionalizadas e objetivadas graças as quais uns representantes marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo.

Dessa forma, na visão de Chartier, as modalidades do agir e do pensar devem ser remetidas para os laços de interdependência que regulam as relações entre os indivíduos e que são moldados, de diferentes maneiras em diferentes situações históricas. As estruturas do mundo social não são assim, um dado objetivo previamente estabelecido, mas sim, historicamente construídas num espaço de lutas de representação entre os grupos sociais.

Dessa maneira, segundo ele:

[...] pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é ou como gostariam que ela fosse.²⁶

²⁶ CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. **História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990, p. 19.

Essas idéias, desenvolvidas por Chartier, podem, a meu ver, ser bastante úteis para uma interpretação das imagens pensadas como representações, isto é, como uma das formas de uma dada sociedade se *dar a ler*. Nesse sentido o trabalho dos historiadores tem alguns traços que o distingue do tradicionalmente realizado pelos historiadores da arte *tout court*, ao mesmo tempo, que se caracteriza por formas de aproximação com o trabalho desenvolvido pelos últimos.

No que se refere aos traços que particularizam o trabalho dos historiadores, alguns aspectos são ressaltados por Chartier. Em primeiro lugar, os historiadores preocupam-se com uma ampla diversidade de objetos – *cerâmicas gregas, imagens de propaganda, fotografias, etc.* -, destacando materiais tradicionalmente negligenciados pela história tradicional da arte, “seja porque suas formas repetitivas não sejam em absoluto portadoras de invenção estética, seja porque não se enquadram em uma visão clássica e restritiva do que foi designado como produção artística”.²⁷ A abordagem histórica da imagem não é tributária, segundo Chartier, da categoria do belo, “porque ela leva em conta objetos que pertencem a gêneros considerados sem finalidade ou qualidade estética ou que, num gênero com dignidade artística, são obras médias e não [necessariamente] obras primas”.²⁸ Em segundo lugar, os historiadores trabalham, preferencialmente, com a análise em série das coleções apreendidas em um local dado, unificadas pelo gênero, pela localização ou pelo tema.²⁹

Para o historiador, a obra de arte não é apenas resultado do trabalho de um artista iluminado e genial, mas ela resulta também dos constrangimentos e condicionamentos sociais que possibilitam a sua produção. Daí se deduz que, para a história cultural, a imagem é, ao mesmo tempo, transmissora de mensagens enunciadas claramente, que visam a seduzir e a convencer, e tradutora, a despeito de si mesma, de convenções partilhadas que permitem que ela seja compreendida, recebida e decifrável. Assim, não basta identificar as intenções do artista ou o “significado por trás da obra”, é preciso também investigar as formas de apropriação e uso das imagens para se

²⁷ CHARTIER, Roger. Imagem. In: BURGUIÈRE, André (Org.). **Dicionário de ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 406.

²⁸ *Ibid.*, p. 406.

²⁹ *Ibid.*

compreender as relações que estas mantêm com as convenções sociais³⁰. Nas palavras de Chartier,

[...] a atenção se desloca da análise serial ou não, dos materiais iconográficos, para a apreensão dos usos e das compreensões possíveis destes. É assim esboçada uma história (difícil) das interpretações da imagem situada numa encruzilhada de uma sociologia histórica dos sistemas de percepção e de uma explicitação das convenções inscritas na obra e conhecidas (mais ou menos) por aquele que a produz e por aqueles que a vêem.³¹

E é aí que se encontra, pelo menos, um dos pontos de aproximação entre a história cultural francesa – aqui representada pelas idéias de um de seus principais expoentes – e a história da arte, na versão elaborada pelos warburgianos: a idéia da necessária interpretação das imagens.³² Se as representações figurativas podem ser apreendidas como documentos históricos cujas propriedades ligam-se a uma maneira particular de perceber, moldada pela experiência social, então é essa maneira de ver que se torna o objeto primeiro da pesquisa e que deve ser compreendido na confrontação entre os códigos e convenções da representação figurada e os traços outros de um sistema de percepção próprios a uma época dada.³³

Talvez a diferença que se mantenha seja que a história cultural tenha uma pretensão mais ampla que a história da arte *stritu sensu*. Ela não se propõe a ser apenas uma história setorial – uma história entre as outras –, preocupada em elucidar seu próprio território sem grandes relações com a história geral. Ao contrário, ela se pretende uma história total das representações sociais, meio exclusivo de compreensão de um passado findo. A história cultural busca transpor os limites do próprio tempo de elaboração das representações – textuais ou imagéticas – analisando-as sincronicamente, isto é, segundo as categorias e os preceitos de seu próprio tempo, e diacronicamente, segundo suas apropriações e valores de uso.³⁴ Assim, ao buscar investigar as diversas formas pelas quais uma dada sociedade se representa e se “dá a ler”, a história cultural

³⁰ CHARTIER, Roger. Imagem. In: BURGUIÈRE, André (Org.). **Dicionário de ciências históricas**. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 407.

³¹ Ibid.

³² Poderia-se pensar aqui também uma possível genealogia dos conceitos utilizados nas abordagens da história cultural francesa. Alguns deles têm origem em trabalhos de membros do Warburg Institut. Um dos exemplos possíveis seria tomar o conceito de *habitus*, desenvolvido por Bourdieu (e apropriado por Chartier), que foi parcialmente inspirado nos trabalhos de Panofsky.

³³ CHARTIER, 1993, op. cit., p. 405-408.

³⁴ A esse respeito, ver: HANSEN, João Adolfo. *Ler & ver: pressupostos da representação colonial. Veredas*, 3-1, Porto, 2000 e SCHORSKE, Carl. Introdução. In: _____. **Viena: fin de siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ultrapassa os estreitos limites de uma história dos objetos culturais e estabelece-se como uma história “cultural e social indissociavelmente”.³⁵



www.revistafenix.pro.br

³⁵ Faço, aqui, referência direta ao título do texto de Antoine Prost, *Sociale et culturelle indissociablement*, publicado no livro organizado por Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli, **Pour une histoire culturelle**. Paris: Éditions du Seuil, 1997.