



Ressonâncias da historiografia moderna na contemporaneidade: contribuições de Benjamin, Riegl e Panofsky¹

Profa. Dra. Sheila Cabo
Instituto de Arte – UERJ

Queria abrir minha participação neste colóquio citando um trecho do texto de Paulo Sérgio Duarte para o catálogo da recente exposição de Eduardo Sued no CCBB do Rio, trecho que o próprio Paulo Sérgio colocou em debate no *web site* Canal Contemporâneo². Referindo-se às noções de autonomia e contemporaneidade na arte, Paulo Sérgio escreveu a frase que eu agora trago para o centro do debate sobre a abordagem contemporânea da história da arte:

A forma é contemporânea porque traz para o presente a historicidade que lhe pertence. E esse trazer é o próprio fazer adequado à escala dos conflitos, das trocas, das regras de sociabilidade, da percepção que não podem mais ser os mesmos de um século atrás. A forma é autônoma em relação ao passado que provocou a sua produção.

Assim, fazendo uma transposição para a história da arte, poderíamos talvez dizer que a abordagem histórica, assim como a arte, é contemporânea porque traz para o presente a sua historicidade. E mais, que esse trazer, sem dúvida, como a própria forma artística, impõe uma escala de conflitos, mas, sobretudo, uma troca de percepção³. Quanto à autonomia, considero um conceito não só inadequado à historiografia contemporânea, quanto ao próprio debate contemporâneo em arte, mas isso é uma outra questão, própria para o texto de Paulo Sérgio, mas nem tanto para nosso.

Discutir a história da arte, então, seja do ponto de vista da filosofia da história, seja do ponto de vista da metodologia contemporânea é trazer sua historicidade para o presente. Nesse propósito é que me parece fundamental, não apenas a identificação de processos historiográficos que permitem fazê-lo, mas, sobretudo que funcionaram e que ainda funcionam como problemas, como deflagradores de conflitos entre percepções passadas e presentes.

Ao longo do meu processo de escrita da história da arte, fui encontrando abordagens histórico-filosóficas e metodológicas para a história da arte que me fizeram compreender que as concepções de Riegl, de Panofsky e de Benjamin foram a seu tempo esses presentificadores da historicidade, mas

¹ Gostaria de agradecer aos alunos de Historiografia do Instituto de Artes da Uerj, com quem debati muitos dos conceitos aqui abordados.

² www.canalcontemporaneo.art.br

³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Benjamin escreve: "O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente." p. 169.

sobretudo, foram deflagradores de conflitos e trocas, e o que é mais interessante para nós, apresentam-se ainda hoje com essa capacidade.

Além da questão que diz respeito a uma identificação da história que estamos fazendo hoje, ainda me preocupa, fundamentalmente, a pergunta sobre a necessidade de se reescrever a história da arte no Brasil a partir de novas perspectivas históricas, que incluam essas problematizações historiográficas, já que não é difícil encontrar programas e currículos acadêmicos baseados em uma historiografia que, no mínimo, não dão conta das percepções contemporâneas.

O artista que me fez desencadear essas perguntas foi Oswald Goeldi. Sobretudo há uma gravura de Goeldi que me deixa sempre muito pensativa sobre o processo de historicização. Essa gravura faz parte da série Balada da Morte realizada por Goeldi em 1944. A gravura a que me refiro, *O bêbado*, foi ainda publicada, junto com sua série, como um portfólio de artista, no número 13 da revista *Clima*, em agosto de 1944.

Nessa ocasião, Rachel de Queiroz escreveu:

Que estranho homem será esse que revolve as nossas emoções mais subterrâneas com figuras de pavor, de solidão e tristeza? Que sortilégio especial emana daqueles quadrados escuros saídos da madeira, e que nos gritam um apelo tão profundo e dramático, despertando inesperadas ressonâncias?⁴

Parece-me que a escritora percebe o essencial dessa e das demais gravuras de Goeldi. Mas parece-me também que Rachel atinge, sobretudo, o ponto crucial da leitura histórica quando fala de Goeldi como aquele capaz de despertar ressonâncias inesperadas. O bêbado é uma gravura que nos leva para os limites. O homem que aí aparece está quase andando, quase sóbrio, quase vivo, quase morto. Anda entre a vida e a morte, que está encarnada em uma caveira e mostra com sua lâmpada o caminho, mas o caminho para a desgraça, que percebemos no buraco gravado diante do bêbado.

Nos traços que resultam de sua destreza exemplar ao cavar a madeira, reside a força de sua segurança, que contrasta com os passos do bêbado. A potência de Goeldi é permanecer ao mesmo tempo vulnerável como homem no mundo e inacessível aos desígnios do homem, salvando-se na força da capacidade de despertar ressonâncias e, como um visionário, fazer sonhar.

A leitura que um historiador pode fazer dessa capacidade nos remete aos estudos históricos de Walter Benjamin. Já no livro *Goeldi: modernidade extraviada*,⁵ publicado em 1995, eu tentara essa aproximação partindo do desenho *O Anjo*, de 1940. Ali, como em *O bêbado*, o homem anda trôpego pelas ruas noturnas e desertas, trajando chapéu e terno amarrotados, mas dessa vez traz, ostensivamente na mão direita a razão de seu "paraíso artificial". Avança meio chapliniano, como que puxado pela garrafa, enquanto olha para trás. Esse "anjo bêbado", como costume chamá-lo, foi associado por mim ao já tão estudado *Angelus Novus*, de Paul Klee, que Benjamin transformou no "Anjo da História". Foi o "anjo bêbado" que me fez perceber a relação potente da obra de Goeldi com a História e com a História da Arte. Fica claro n' *O Anjo* de Goeldi que, para o artista, o mundo e a história não se desenvolvem como um caminho claro, bom e belo.

O anjo benjaminiano gostaria de parar a história, reconstruir aquilo que fora destruído no processo de civilização, mas está fadado, assim como o anjo bêbado de Goeldi, ao presente, e o presente não pode abrir mão da catástrofe, da destruição, assim como o futuro não é aquele pleno de felicidade entrevisto pela utopia progressista. Citando Benjamin, "a imagem que tecemos da felicidade é marcada do começo ao fim pela época a que nos condenou o transcurso da nossa própria existência".⁶ É o presente que nos faz ser o que somos, independente do que projetamos para o futuro e esse presente é um "agora", um instante de um processo histórico que traz embutido não só a inevitabilidade do próprio presente, mas também o passado como processo de rememoração, seja memória voluntária

⁴ QUEIROZ, Rachel. Exposição de Gravura, *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 1944.

⁵ GERALDO, Sheila Cabo. *Goeldi: modernidade extraviada*. Rio de Janeiro: Diadorim/Adesa, 1995.

⁶ BENJAMIN, Walter. Teses sobre a filosofia da história. In: BENJAMIN, Walter. (Org. Flávio Kothe) São Paulo: Ática, 1985, p. 154.

ou involuntária, como diz Benjamin sobre Proust e Baudelaire. O presente de Goeldi é o presente do Brasil, um mundo de bêbados, móveis na rua, urubus nas calçadas, vira-latas esquilidos a procura de restos, um verdadeiro mundo em fragmentos. O passado de Goeldi é o passado humano e artístico, presentificado na permanência de sua utopia existencialista, vontade de salvar o homem pela insistência na arte, no ato criador, que faz o homem rememorar seu processo de humanização, de quando sentiu vontade de figurar, antes mesmo de comunicar.

Para a história contemporânea, então, parece fundamental trazer para o presente a espécie de lição dada por Goeldi no que se refere à arte, assim como me parece absolutamente pertinente relembrar o que Ernst Bloch escreveu sobre o texto “Rua de mão única”,⁷ de Benjamin, no qual identifica, na forma de texto-montagem, um verdadeiro ensaio historiográfico fragmentado e visionário.

No debate sobre o futuro da modernidade, Bloch acende uma luz: o espírito da utopia coincide com a arte e é uma possibilidade para a modernidade porque aponta para o futuro não previsto pelo pensamento linear iluminista, progressista e programável. Pensar a história da arte a partir da filosofia da história de Bloch, é pensar a história como montagem, e para que a montagem cumpra seu destino de romper com a reificação, que limita a ação e a comunicação coletiva, há que manter, como pregava Bloch, distância das experiências imediatas, das formas de agir que se fecham em si mesmas, em blocos de classificação. O que Bloch propõe é a ruptura com toda descrição naturalista, apostando na montagem de situações diversas, ou de experimentações alegóricas dos sentidos da linguagem. Para Bloch, a montagem seria capaz de, originária da desagregação dos elementos da realidade, reunir suas partes em novas figuras, antes um método utilizado para fins decorativos – como estudara Worringer –, puro entrelaçamento arbitrário de partes. A montagem, para Bloch, estaria em consonância com uma nova concepção de tempo histórico, não linear que se apoia numa reflexão entre passado e presente, e, portanto, capaz de, como profetizava, antecipar o futuro. Ela é, como chama, uma montagem-sonho, que é também a forma, como vê Walter Benjamin, possível de escrever a “obra das passagens”, de que “Rua de mão única” é uma parte. Ali, diz Bloch, a montagem é uma reflexão filosófica. É sua maneira histórico-filosófica de observar o século XIX numa conexão entre passado e presente. É a maneira como Benjamin, do presente dos anos vinte, um presente surrealista, pensa o passado oitocentista. Opta, então, por uma reflexão fragmentada, micrológica, uma verdadeira arqueologia do cotidiano, que nada tinha de irracional, nem de subjetividade inconseqüente. Não é uma história arbitrária, nem um caleidoscópio vazio, assim como não está assentada em um eu estável, muito ao contrário, são coisas em fragmentos, que, ao se aproximarem, estabelecem relações e significam. O que Bloch ressalta na montagem de Benjamin em “Rua de mão única” é exatamente o fato de o pensador alemão não tentar mascarar a perda da conexão entre coisas e entre sujeito e coisas. Além de Bloch ter percebido essa capacidade de Benjamin escrever sobre o passado numa perspectiva contemporânea, parece ainda citável o pensamento segundo o qual haveria um “saber-ainda-não-consciente” do passado, que desperta na rememoração. Sou absolutamente tentada a fazer uma transposição dessa observação para as palavras de Rachel de Queiroz, quando identifica em Goeldi as ressonâncias, digamos, nada objetivas, que suas gravuras impulsionam. Sou ainda capaz de dizer que a contribuição essencial de Benjamin, parece ser essa capacidade de absorver na escrita os fragmentos do mundo em que vive, e propor a historicização do passado em uma perspectiva do presente, o que só faz por ser capaz de admitir o processo tortuoso da memória, ou melhor, esse “saber-ainda-não-consciente”.

Retornando ao início desta comunicação, gostaria de retomar a figura do “anjo da história” de Walter Benjamin, que aparece em seu texto “Sobre o conceito de história”, de 1939, para reafirmar o que diz Jeanne Marie Gagnebin,⁸ quando a autora afirma que esse texto não é apenas uma especulação sobre o “devir” histórico, mas também uma reflexão crítica sobre o discurso a respeito da história, que está profundamente associada à concepção de crítica literária e artística.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin e a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. v. 1. Prefácio. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Não é nenhuma novidade o fato de que Benjamin tinha por Alois Riegl uma grande admiração. Ele o cita no texto de 1935, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.⁹ Benjamin reconhecia que Riegl, especialmente no livro sobre a Roma antiga, para além de uma atitude pragmática museográfica, ou uma atitude puramente teórica, desenvolvera um programa de análise da obra de arte que incluía a reflexão sobre os pressupostos teóricos e críticos. Sobretudo reconhece a existência de um pensamento que partia da condição de “pertencer” do objeto, ou seja, vê em Riegl um olhar que ao mesmo tempo percebia o objeto no fluxo da história e também como objeto único e incomparável, numa concepção de história da arte que se concentra nos objetos artísticos sem descartar a tradição histórica que eles trazem em si.

Benjamin percebeu a atividade historiográfica de Riegl voltada para a arte singular. Segundo Riegl, e também segundo Benjamin, voltar-se para o singular é reconhecer no objeto “um pequeno mundo fechado em si mesmo”, que se dá ao observador, inicialmente, por sua “capa fenomênica”, ou seja, por sua forma. Mas se Riegl, assim como Benjamin, dá atenção primeiramente à forma, isso não significa que entendam, como Wölfflin, a forma de maneira autônoma.

Tão importante quanto entender o objeto de arte como objeto singular, que exige do observador-historiador-crítico uma paciente decifração de suas conexões densas e intrincadas, é o fato de que a discussão sobre a perda da “aura” na modernidade levou à constatação de que o objeto artístico como objeto aurático, ou seja, aquele que apresenta na sua unicidade o que não está ali, está associado com a visão do historiador que é capaz de passar do objeto singular à função cultural. Na concepção de Benjamin, Riegl havia, ao estudar a obra do ponto de vista do estilo, aberto a possibilidade de considerá-la em si mesma, abrindo, por sua vez, a possibilidade de a arte ser estudada monograficamente e a monografia estaria associada à leitura histórica que parte do princípio de que os fenômenos são mônadas, concentradores de sentido, portanto, capazes de serem “a aparição única de uma coisa distante”¹⁰, o que inclui sua historicidade. Benjamin teria levado essa possibilidade a seu máximo e aberto o campo definitivo para a historiografia da arte moderna, já que a monografia permite tratar o inaparente, o insignificante, onde o historiador veria brotar a história. Tal procedimento exige uma imersão material, um empenho do historiador, que movimenta-se sobre o objeto impregnado de eventos e correlações de caráter estético-histórico. É uma história que não permite um olhar nítido, mas um olhar portador de uma constelação de fenômenos que se confundem e se sucedem, proporcionando uma combinação de figuras ricas e variadas. Explorando a observação de tipo fisiognômica, que exige dos objetos sua capacidade de se mostrarem, o procedimento conduz-se pela articulação e analogia, expondo a multiplicidade de conexões e permitindo o desvelar-se do objeto único, que concentra o social.

A relação das teorias históricas de Benjamin com a herança teórica de Riegl tem uma certa continuidade quando o pensador se interessa pelas pesquisas do Instituto de Warburg, desde 1920 sob a responsabilidade de Fritz Saxl, quando Aby Warburg, que iniciara as pesquisas sobre a imagem se afastou por doença. A concepção da arte como imagem é uma das grandes contribuições do Instituto, que levantou questionamentos tanto em relação à história estilística da arte, propondo uma história de comunicações recíprocas entre a Antiguidade, a Idade Média e os tempos modernos, quanto ao formalismo, enquanto possibilidade de abordagem histórica.

Usando o confronto de materiais iconográficos para a reconstrução da cultura clássica, Saxl, que fora aluno de Riegl, afirma que as imagens podem admitir significados novos ao longo do tempo. Afirma, também, que tais significados, não raro, tomam o lugar daqueles formados no tempo e lugar de origem. Essas teorias sobre o significado das imagens, enquanto imagens simbólicas, que se modificam no tempo, que, com algumas ressalvas, também vemos em Benjamin, teve grandes frutos com Erwin Panofsky, que a princípio ensinara no Instituto de Warburg, transferindo-se para os Estados Unidos, quando Saxl, em 1933, com a subida de Hitler ao poder, transportou a biblioteca e o Instituto para

⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas; v. 1) p. 169.

¹⁰ BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 170.

Londres. Panofsky vai desenvolver uma teoria historiográfica baseada na filosofia de Ernst Cassirer, que afirma que a forma e a imagem constituem um todo simbólico, indivisível. Para Cassirer, toda forma expressiva é considerada uma forma simbólica, ou seja, é capaz de manifestar conteúdos que não estão necessariamente associados ao aspecto natural das formas. As formas simbólicas, então, são um conjunto de elementos portadores de significado. Estão ligados a um objetivo e a um uso que as produzem.

Seguindo Warburg e Riegl, a teoria de Panofsky, que ele desenvolve como a teoria metodológica da Iconologia, traz em si uma visão que, contrária ao autoritarismo da forma clássica, que se quer universal, abre a possibilidade de a história da arte ser a história de muitas tradições, diversas e complexas em si, mas sobretudo com Warburg, ser uma história em que essas tradições iluminam-se ao se deixar cotejar.

Argan diz que Panofsky tem o mérito de ter entendido que “apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer história da arte como história das imagens”¹¹. Além disso, sua prática teria demonstrado que a história da arte terá, necessariamente, o caráter de “investigação de significados”. Panofsky elaborou, para essa investigação, uma espécie de metodologia, cujo maior mérito foi propor a investigação através de séries que reconstróem o desenvolvimento ou o percurso das tradições da imagem, assim como reconstróem os processos de formar e fruir imagens. Tais processos não têm uma lógica, uma direção determinada. É um processo tortuoso, sem um fim determinado, embora possa e deva ter uma ordem.

Importante ainda é o fato de a teoria metodológica de Panofsky, na construção da série, como salienta Michel Foucault, em 1967, quando da publicação francesa de *Ensaio sobre a Iconologia*, antes de reivindicar a autonomia do universo plástico, como reação à histórica soberania do discurso, em que a pintura seria “um texto gravado”, propõe a história da arte como um processo de análise de relações internas e externas, de que participariam tanto o visível, ou seja, a iconografia, quanto os discursos, direta ou indiretamente ligados a ela. Mas, sobretudo, como ressalta Foucault, o discurso histórico, da maneira como Panofsky propõe, não é uma interpretação dos fenômenos artísticos, mas uma forma de expor as relações complexas que o confronto entre discurso e figura faz aparecer. São entrecruzamentos, isomorfismos, transformações e traduções, que estariam no que Foucault chamou “franja do visível e do invisível, que, por sua vez, caracteriza uma cultura em um momento de sua história”¹². Ao historiador caberia descrever essas relações. Segundo ainda Foucault, Panofsky nos teria ensinado a analisar não apenas os elementos e as leis de sua combinação, mas o funcionamento recíproco dos sistemas, na realidade e na cultura.

A contribuição de Riegl, Benjamin e Panofsky para a historiografia contemporânea, estaria assim em um processo que, garantidas suas especificidades, nos apontam para uma história não evolucionista, voltada para os objetos em si, serial, fragmentária e de ressonâncias que nos faz pensar a arte em si, mas também como parte da cultura.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Op. cit. p. 51.

¹² FOUCAULT, Michel. As palavras e as imagens. In: FOUCAULT, Michel. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. (Coleção Ditos e Escritos II.)