



A Noção de Leitura Aplicada à Iconografia: Problemas de Interpretação

Consuelo Alcioni B. D. Schlichta

DEARTES - Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR
Doutoranda em História pela UFPR

As investigações sobre iconografia e leitura descortinam fronteiras e imbricações existentes entre texto e imagem. No entanto, não basta estabelecer vínculos ou destacar o interesse contemporâneo dos sociólogos, historiadores e antropólogos pelo legado iconográfico como fonte documental. Por outro lado, também não há dúvida de que as discussões referentes à teoria das representações e a noção de leitura aplicada a um quadro ainda hoje mantêm seu vigor, aproximando pesquisas relativas a cultura e poder. Entretanto, é preciso estabelecer quais são “os níveis e os campos de pertinência de um discurso”¹, interrogando-se sobre as “semelhanças e diferenças entre leitura de uma página e leitura de um quadro, (...) nas quais o legível e o visível no quadro se ligam e se opõem de diversos modos”.²

Nesse caso, a partir do entendimento de representação como “expressão de um olhar oblíquo e, por isso mesmo, revelador tanto do que se vê como do que não se vê”³, e da necessidade de maior rigor conceitual em relação a termos como *representação*, *iconografia*, *leitura*, convém esboçar um breve panorama, precisando os “diferentes usos e aplicações possíveis desses conceitos”.⁴

O conceito de representação e o que se pode denominar “uma história social das representações, ou, se preferirmos, uma história das representações coletivas” nascem no “contexto de renovações metodológicas que envolvem a pesquisa histórica”⁵ no final dos anos 80, na França. No interior dessas renovações metodológicas, aos poucos

a história das representações se afirma como complemento e como nova orientação da história cultural. Em resposta ao paradigma subjetivista em vigor no campo intelectual (a partir dos anos 80) e à perda de hegemonia da tradição dos *Annales*, a história das representações propõe introduzir novas escalas de análise, capazes de integrar ao social e econômico os atores sociais. Sem dúvida, o enfraquecimento do programa dos *Annales*, definido pela tríade “econômico, social, mental”, impõe uma reação, embora tardia, por parte de seus herdeiros. Confrontados às incertezas metodológicas da disciplina, alguns dentre eles buscam novas alternativas.⁶

¹ MARIN, L. *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 20. Sobre a noção de leitura aplicada à pintura, ver o texto *Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin* (p. 19-37).

² Idem.

³ VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997. p. 22.

⁴ SILVA, H. R. da. A história como “a representação do passado”: a nova abordagem da historiografia francesa. In: CARDOSO, C. F. e MALERBA, J. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000. p. 84.

⁵ SILVA, *loc. cit.*, p. 82-83.

⁶ *Ibidem*. p. 82.

Passou-se, assim, a incorporar nas investigações principalmente as obras de arte, tornando-se quase natural, como ironiza BOIS, “que nos lançássemos sobre a iconologia como sobre um novo osso metodológico a roer”.⁷ Mas, indo além da simples ironia, para aqueles que se valem da iconografia como documento que “permite a realização de profundos mergulhos no passado”⁸, é indiscutível a necessidade de uma abordagem das fontes iconográficas com, no mínimo, certo cuidado, pois, como afirma GINZBURG⁹, são muito freqüentes as articulações entre obra de arte e contexto postas de modo extremamente simplista.

BOIS também chama a atenção para o fato de que essa efervescência, fundamentada “sobre uma erosão da confiança dos jovens pesquisadores em relação aos métodos tradicionais”, embora obviamente gere alguns modismos, também possibilita “dinamizar o debate, levantar a hipoteca da pasmaceira universitária e revelar a natureza polêmica do campo denotado história da arte”, não recaindo em práticas de pesquisa no campo da arte restritas “a um simples trabalho de arquivamento”.¹⁰

Tudo isso atesta a validade da incorporação da iconografia ao trabalho historiográfico. Contudo, é preciso resistir não apenas ao discurso formalista, que desempenhou um papel operatório fundamental nos anos 50 e 60 e se “transformou numa espécie de dogma, como, por exemplo, a concepção instrumental de Panofsky”¹¹, mas também examinar o “discurso sociopolítico em história da arte”, pois, de acordo com BOIS, ambos podem estar “enfiados no mesmo saco”.¹² Trata-se de superar uma perspectiva generalizante que supõe a passagem mecânica da noção de leitura do “conteúdo” do texto para a leitura do “conteúdo” da imagem, esquecendo que ambos se apresentam na forma de um discurso específico.

De fato, embora alguns equívocos levem à velha discussão forma *versus* conteúdo, é inegável a validade da iconografia, quer como objeto de estudo, quer como instrumento de pesquisa. Conseqüentemente, a imagem passou a ocupar o seu devido lugar ao lado do documento escrito, deixando de ter função coadjuvante ou meramente decorativa. Sinal evidente dessa prática de inclusão de outros tipos de material, principalmente iconográficos, é o rompimento com a exclusividade das fontes escritas, denominada por LE GOFF de “imperialismo dos documentos escritos”.¹³

Para esse autor, os “materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador”.¹⁴ O documento, então,

É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. (...) qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro (...) e (...) falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.¹⁵

⁷ BOIS, Y. Viva o formalismo (bis). In: FERREIRA, G.; COTRIN, C. (Org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 247.

⁸ PAIVA, E. F. *História & Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 13.

⁹ GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 24.

¹⁰ BOIS, *op. cit.*, p. 245-246.

¹¹ PANOFKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. O autor sistematiza uma reflexão sobre a interpretação do significado ou do conteúdo intrínseco das obras de arte a partir da distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro. Ver o texto *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da Renascença*.

¹² BOIS, *loc. cit.*, p. 247.

¹³ LE GOFF, J. *Documento/Monumento*. In: Enciclopédia Einaudi, vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. p. 95-106.

¹⁴ *Ibidem.* p. 95.

¹⁵ *Ibidem.* p. 103-104.

O documento reflete determinada arrumação, cujo processo implica seleção e coordenação das peças, como num *puzzle*, de modo que possa preencher o fim a que se destina. Portanto, como objeto social, a iconografia é um sistema de interpretação que, permeado por outras interpretações, apresenta-se representando um interesse.

Seguindo esse raciocínio, a pintura, como qualquer fonte documental, não é inofensiva ou inocente. Por isso, é preciso “começar por demolir esta montagem”, cuja ordem é ao mesmo tempo cultural e social, mas também formal ou estilística.

Portanto, no caso da leitura de um quadro, em vez de se privilegiar quer a forma, quer o conteúdo, a estratégia é a mediação dessas duas facetas: “o espaço semântico da obra, suas estratégias formais e tudo o que ela não é (o mundo, a história, a luta de classes, a biografia, a tradição, todo o resto)”.¹⁶ Ou seja, retomando uma perspectiva marxista, para “desestruturar esta construção e analisar as condições de produção”¹⁷ de uma obra de arte, é fundamental uma análise dos aspectos ideológicos (o nível superestrutural) e da base econômica e social (infra-estrutural).

Aliás, o documento iconográfico é um produto desse esforço ordenador e, nessa perspectiva, “se trata de construir un verdadero aparato de significado. El discurso, en definitiva, es el mundo explícito de la representación”.¹⁸

Como se vê, a imagem possui o poder de representar as realidades que não estão presentes. Aplicando-se essa reflexão ao problema da leitura das representações artísticas, pode-se de antemão esclarecer a dupla dimensão da representação: “tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que a olha como sujeito que olha”.¹⁹ O ato de ler uma imagem é ao mesmo tempo assimilação da sua opacidade, isto é, do que não se vê, e da sua transparência, o que se quer mostrar. Ler, portanto, é compreender a imagem naquilo que pretende exprimir, é indagar-se sobre os sentidos dessa construção, é apreender as “figuras e configurações históricas e culturais, ideológicas e políticas”²⁰, desvelando o “funcionamento refletido da representação” para expor aquilo que não se apresenta imediatamente na imagem e, conseqüentemente, o que “torna presente, o que faz conhecer”.²¹

Sobre essa base, é legítimo falar tanto em leitura de um texto quanto em leitura de um quadro, mas sempre levando “em conta o que, na página escrita ou impressa, transborda a própria leitura graças a elementos e efeitos de visualização ou de iconização que, embora sejam ‘marginais’, não são de modo algum inocentes”.²²

Nessa perspectiva, a obra de arte, como “objeto de civilização”, não é simples reprodução passiva – objeto mimético – daquilo que alguém percebe, mas um sistema de significações: “A obra de arte significa a civilização onde foi produzida”.²³

Diante disso, pode-se afirmar que a iconografia ocupa um lugar estratégico na construção de sistemas de interpretação e conhecimento da realidade e que o artista propõe, por meio de procedimentos artísticos, certo ordenamento à realidade. “Com efeito, a reconstrução da realidade não passa de uma inferência, de uma dedução: ela é o fruto de uma construção subjetiva; em outras palavras, ela reflete o ponto de vista daquele que a relata”.²⁴ Por isso, assim como não são neutras a

¹⁶ BOIS, *op. cit.*, p. 248.

¹⁷ LE GOFF, *loc. cit.*, p. 103-104.

¹⁸ ARÓSTEGUI, J. Símbolo, palabra y algoritmo. Cultura e historia en tiempo de crisis. In: CHALMETA, P.; CREMADES, F. C.; PORTILLA, M. G. et al. Cultura y culturas en la historia: *Quintas Jornadas de Estudios Históricos*. (Org.) Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca. Salamanca: Universidad, 1995. p. 213.

¹⁹ MARIN, L. *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: Usher, 1989. p. 73.

²⁰ *Ibidem.* p. 10.

²¹ CHARTIER, R. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Universidade, 2002. p. 168.

²² MARIN, *Sublime...*, p. 19.

²³ NEIVA JR, E. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994. p. 35.

²⁴ SILVA, *op. cit.*, p. 81.

intervenção e a posição do historiador e do artista, também o documento, como todo discurso, não é inócuo.

É claro que as representações artísticas revelam muito de uma época e, nesse sentido, desempenham um papel decisivo no processo de construção visual “do acontecido, do passado. Essas imagens são, geralmente e não necessariamente de maneira explícita, plenas de representações do vivenciado e do visto e, também, do sentido, do imaginado, do sonhado, do projetado. São, portanto, representações que se produzem nas e sobre as variadas dimensões de vida no tempo e no espaço”.²⁵ Muitas vezes, porém, esquece-se que texto e imagem, embora possam “dizer a mesma coisa, frequentemente discrepam”.²⁶ Assim, por exemplo, “o índio enquanto forma, como figura, possui um significado, um sentido, diferente daquele das narrativas de viagens. Há um descompasso entre o índio das telas e o índio dos viajantes e dos cronistas”²⁷, pois as representações não se conformam plenamente ao projeto que está na sua origem.

Nessa perspectiva, se texto e imagem cruzam-se, mas jamais se confundem, é preciso cuidado com a idéia de que ler o discurso ou a narrativa histórica ou o assunto de um quadro é ler precisamente o seu conteúdo. De certa forma, é preciso superar a idéia da visão como instrumento descritivo (e não explicativo) e a crença no realismo documentário, que tendia a apresentar o texto ou documento – rastro de um acontecimento – como a descrição fiel da realidade.

Se o objeto iconográfico é ao mesmo tempo forma e conteúdo, que às vezes se complementam e outras se contradizem, não se pode atribuir a esse tipo de material um caráter meramente decorativo: a forma reforçando o conteúdo. Como se pode deduzir, embora a concepção de que o artista apenas recolhe e interpreta o fato ainda hoje encontre ressonância, conteúdo e forma não são sinônimos.

Por esse motivo, a investigação sobre o significado de determinada representação visual, “que testemunha, que relata e que contribui (...) para construir o acontecimento em toda a sua espessura política, social e cultural”²⁸, é terreno privilegiado para a exploração e o conhecimento de certo tempo e espaço cultural. Uma vez que a imagem é o “suporte gráfico do imaginário coletivo”, ela “reflete as agitações do tempo”, mas não se reduz a uma “evocação simplificadora da relação dialética entre a mentalidade de uma época, por mais conturbada que seja, e as formas de expressão que esta produz”.²⁹ A esse respeito, VOVELLE afirma que “a imagem, no sentido mais amplo do termo, transmite um testemunho privilegiado, tanto direto como oblíquo, massificado ou único”. Conseqüentemente, “muito mais do que uma ilustração acompanhando e comentando, a imagem se tornou parte integrante da elaboração de um discurso, que não pode prescindir dela”.³⁰

Essa reflexão traz à tona uma problemática central à leitura da imagem: a dicotomia discurso formalista *versus* discurso sócio-político, que retoma a velha dicotomia conteúdo-forma.³¹ No caso, percebe-se, claramente, de um lado, aqueles que, privilegiando o conteúdo, vêem-no como

simples assunto ou argumento tratado, que podia ser um objeto natural a ser representado, uma história a ser contada ou um sentimento a ser cantado. Paralelamente a esta concepção, a forma era vista na *perfeição exterior* da obra, isto é, no esmero técnico e estilístico com que se tratava e se deveria

²⁵ PAIVA, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁶ RAMINELLI, R. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. p. 9.

²⁷ *Ibidem.* p. 155.

²⁸ VOVELLE, *op. cit.*, p. 22.

²⁹ *Ibidem.* p. 31.

³⁰ *Idem.*

³¹ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. Sobre a questão, leia-se o texto “Conteúdo e forma”, no qual o autor apresenta pensadores e concepções que fundamentam essa secular oposição. Ao finalizar a reflexão, observa: “Hoje a oposição entre as duas correntes poderia ser representada, de um lado, pela escola semântica, que se preocupa com esclarecer o que a arte significa e quer dizer, e atribui às obras de arte características senão referenciais, denotativas, representativas, pelo menos emotivas, conotativas, presentativas, e, de outro lado, por todas as correntes que insistem em afirmar que a arte não ‘quer dizer’ nada, mas é, essencialmente, produção de objetos” (p. 56).

tratar um determinado argumento, isto é, naqueles valores formais nos quais reside a qualidade técnica da obra e que a distinguem das outras obras não artísticas que, por ventura, tenham os mesmos conteúdos.³²

Essa é a teoria do “ornato”, que, embora mantenha a inseparabilidade de forma e conteúdo, restringe a arte a uma roupagem exterior, a mero exercício técnico, “a uma questão de preceituário e (...) concebe a união de forma e conteúdo como uma *junção*: a forma se acrescenta ao conteúdo, vindo-lhe de fora e, por isso, permanecendo-lhe exterior; o assunto poderia ser tratado de modo não artístico e a forma artística é um ornamento que o embeleza”.³³ Ainda nessa vertente, quando a ênfase recai sobre o conteúdo, “fazer arte significa ‘formar’ conteúdos espirituais, dar uma configuração à espiritualidade, traduzir o sentimento em imagem, exprimir sentimentos”.³⁴

Segundo PAREYSON, essa concepção encerra o perigo da desvalorização do “aspecto físico e sensível da obra de arte”³⁵, pois a forma é entendida apenas como uma configuração conseguida por meio de formas, cores, linhas. Perde-se de vista com isso o “fato de que nem sempre as obras de arte representam objetos ou exprimem sentimentos”.³⁶

Por isso, buscou-se o conteúdo em

um nível mais profundo e num campo mais vasto e encontrou-se o “mundo” do artista: o seu modo de pensar, viver e sentir, a sua concepção de mundo e seu posicionamento frente à vida, a sua *Weltanschauung* e o seu *ethos*, as idéias, os pensamentos, os juízos que formula na sua mente, os sentimentos, os ideais, as aspirações que nutre no seu coração, as experiências, as escolhas, as renças de que informa a sua vida, em suma, a sua personalidade concreta, toda a sua *espiritualidade*.³⁷

De outro lado, ainda que conteúdo e forma sejam vistos na sua inseparabilidade, esta é “afirmação do ponto de vista da forma”.³⁸ Nesse sentido, para alguns, fazer arte não é dar forma a um conteúdo espiritual, mas “produzir um objeto que exista como coisa entre as coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva”.³⁹ Antes de tudo, percebe-se uma oposição e uma ênfase, quer no conteúdo quer na forma, e essa oposição se apresenta como grosseira antítese. Enfim, embora de acordo quanto à “inseparabilidade de forma e conteúdo divergem, no entanto, quanto ao ponto de vista adotado, que é ora o do conteúdo ora o da forma”.⁴⁰

É justamente nesse ponto que se vê claramente a diferença entre uma abordagem da iconografia que privilegia ora o conteúdo, ora a forma e outra em que “a operação artística implica dois processos: um processo de *formação de conteúdo* e um processo de *formação de matéria*, uma relação conteúdo-forma e uma relação matéria-forma”.⁴¹

Primeiro, na unidade forma-conteúdo, a personalidade do artista, colocada sob o signo da arte, “torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é, estilo”. Em outras palavras, o estilo, muito mais do que um procedimento técnico, é a maneira como “a personalidade e espiritualidade do artista” se tornam conteúdo de arte, a ponto de a “forma, entendida como matéria formada, ser inseparável dele”.

³² PAREYSON, L. *loc. cit.*, p. 53.

³³ Idem.

³⁴ Ibidem. p. 54.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

³⁸ Ibidem. p. 55.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Ibidem. p. 57.

Em segundo lugar,

se a *forma é uma matéria formada*, o conteúdo não é outra coisa senão o *modo de formar aquela matéria*: o que não significa degradar o conteúdo espiritual em mero valor formal, volatilizando-o e rarefazendo-o na abstração de uma forma pura, mas antes carregar as inflexões formais de graves sentidos, estendendo o dever e a capacidade de exprimir e de significar a todos os aspectos da obra, dos assuntos aos temas, das idéias aos valores formais, todos resultantes dos gestos operativos do estilo.⁴²

Conseqüentemente, a leitura ou interpretação aplicada a um quadro exige uma investigação sobre o estilo. Por fim, embora já se tenha avançado muito nas pesquisas relativas ao campo da História da Arte, ampliando-se a noção de leitura de um quadro, sem perder de vista a singularidade desse objeto, algumas confusões precisam ser esclarecidas:

A primeira refere-se à passagem mecânica da noção de leitura do conteúdo do texto para leitura do conteúdo da imagem, esquecendo-se que, se a arte diz algo, ela o diz por meio de um procedimento singular, o artístico. Uma pintura “não é mera duplicação – mediante imagens, parábolas ou símbolos – do que a ciência e a filosofia – mediante conceitos – já nos dão”.⁴³ Nesse sentido, se a arte é uma forma peculiar de conhecimento e não tem a pretensão de rivalizar, duplicando em imagens, o discurso histórico, é preciso refletir sobre a especificidade desse conhecimento.

Para VÁZQUEZ,

a arte como conhecimento da realidade pode nos revelar um pedaço do real, não em sua essência objetiva, tarefa específica da ciência, mas em sua relação com a essência humana. Há ciências que se ocupam de árvores, que as classificam, que estudam sua morfologia e suas funções; mas onde está a ciência que se ocupa das árvores *humanizadas*? Pois bem; são precisamente estes os objetos que interessam à arte.⁴⁴

Mas, se a arte e a ciência são maneiras singulares de conhecimento, para que serve esse novo conhecimento?

Ao responder à pergunta, central à problemática da leitura da imagem, é necessário lembrar que a especificidade da arte não reside na sua capacidade de aproximar ou de distanciar as formas e figuras da realidade. Na verdade, a iconografia pictórica só pode ser conhecimento na medida em que parte da realidade exterior para “fazer surgir uma nova realidade, ou obra de arte”.⁴⁵ Sua singularidade, enfim, como meio de conhecimento artístico, realiza-se ao possibilitar ao homem se elevar, se afirmar, pois, “transformando a realidade, humanizando-a”⁴⁶, ele também se humaniza:

Os objetos não humanos representados artisticamente não são pura e simplesmente objetos representados, mas aparecem em certa relação com o homem; ou seja, revelando-nos não o que são em si, mas o que são para o homem, isto é, humanizados. O objeto representado é portador de uma significação social, de um mundo humano. Portanto, ao refletir a realidade objetiva, o artista faz-nos penetrar na realidade humana.⁴⁷

No entanto – é preciso chamar atenção para esse fato –, a concepção de arte como forma de conhecimento, tão cara ao marxismo, viu-se reduzida, durante muito tempo, ao problema que se considerava fundamental: “a arte reflete a realidade em imagens; a ciência e a filosofia, em conceitos”.⁴⁸

⁴² PAREYSON, L. *loc. cit.*, p. 57-58.

⁴³ VÁZQUEZ, A. S. *As idéias estéticas de Marx*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 35.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ VÁZQUEZ, *loc. cit.*, p. 36.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibidem.* p. 35.

⁴⁸ *Ibidem.* p. 33.

Por isso, ao caracterizar a arte como meio de conhecimento – representação – da realidade humano-social, é necessário problematizar a sua forma específica de refletir essa realidade, rechaçando uma segunda confusão: de um lado, a redução do conceito de representação na arte a uma tendência particular de realismo, quando a forma na arte não é um elemento decorativo, mas a maneira especificamente artística de representação de seu conteúdo; de outro, a separação de forma e conteúdo na análise das obras, baseada na crença de que o conteúdo de uma pintura é simplesmente duplicação em imagem do momento a que se refere ou da narrativa histórica.

Deve-se observar ainda, nesse contexto, que a interpretação do conteúdo de uma pintura não se restringe à análise do que se vê do tema ou da mensagem das obras de arte. Por isso, não basta apelar às formas visíveis da realidade exterior, à figura, para que se possa ler uma pintura. É preciso superar a visão de que ela é espelho da aparência da realidade, cópia fiel das figuras exteriores, e a noção de representação restrita à figuração. Como se afirmou anteriormente, na representação pictórica o artista absorve as figuras e formas reais, chegando a uma síntese superior. Portanto, a representação não é “propriamente figuração, mas transfiguração”. Em outras palavras, representar “é colocar a figura em estado humano”.⁴⁹

Além disso, ao separar forma e conteúdo na análise das obras de arte, esquece-se que a arte é conhecimento na medida em que é criação: “O conhecer artístico é fruto de um fazer; o artista não converte a arte em meio de conhecimento copiando uma realidade, mas criando outra nova”.⁵⁰

Todavia, deve-se complementar essa afirmação acerca da inseparabilidade entre conteúdo e forma na imagem. Muitas vezes, perde-se de vista que a inseparabilidade não quer dizer absoluta correspondência entre forma e conteúdo, nem mesmo “plena concordância com a realidade objetiva tal como existe fora e independente do homem”. Isso porque a representação artística, longe de ser uma tentativa de apresentar a realidade de novo, da mesma maneira que a cópia ou a imitação apresenta o original, é uma forma de conhecer a realidade: uma forma especificamente artística de representação do real.

Evidentemente, o que se coloca em jogo é a necessidade de entender a arte pelo modo como é constituída. Nesse caso, por meio da mediação das suas facetas constitutivas é preciso recuperar a intrincada rede de relações que cada produto artístico traz em seu interior, chegar ao estilo propriamente dito.

Enfim, apropriar-se do sentido de um quadro, utilizando-o na compreensão e interpretação dos cânones estéticos e políticos de determinado momento histórico, exige uma reflexão não apenas sobre os procedimentos formais – a arte “é um fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”⁵¹ – mas também sobre seus conteúdos. A arte é filha do seu tempo, é historicidade e singularidade, portanto, compreender seus significados é indagar-se não só sobre o que ela contém do processo histórico e artístico, mas, o que alcança como representação e interpretação da realidade humano-social.

⁴⁹ VÁZQUEZ, *loc. cit.*, p. 43.

⁵⁰ *Ibidem.* p. 36.

⁵¹ PAREYSON, *op. cit.*, p. 32.

Referências

- ARÓSTEGUI, J. Símbolo, palabra y algoritmo. Cultura e historia en tiempo de crisis. In: CHALMETA, P.; CREMADES, F. C.; PORTILLA, M. G. et al. *Cultura y culturas en la historia: Quintas Jornadas de Estudios Históricos*. Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca. Salamanca: Universidad, 1995. p. 213.
- ARÓSTEGUI, J. *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: Usher, 1989.
- BOIS, Y. Viva o formalismo (bis). In: FERREIRA, G.; COTRIN, C. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- CHARTIER, R. *A beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Universidade, 2002. p. 168.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 24.
- LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: Enciclopédia Einaudi, vol.1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. p. 95-106.
- MARIN, L. *Sublime Poussin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- NEIVA JR., E. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994. p. 35.
- PAIVA, E. F. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- RAMINELLI, R. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- SILVA, H. R. da. A história como "a representação do passado": a nova abordagem da historiografia francesa. In: CARDOSO, C. F. e MALERBA, J. *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000.
- VÁZQUEZ, A. S. *As idéias estéticas de Marx*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- VOVELLE, M. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997.