

O CAMPO DA HISTÓRIA DA ARTE

Carlo Ginzburg e a História da Arte: o objeto artístico tomado como ponto de partida para a interpretação historiográfica

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Pesquisadora da Fundação Bienal de São Paulo e professora da
FACAMP - Membro do CBHA

Não é de hoje que o meio acadêmico brasileiro conhece os escritos do historiador italiano Carlo Ginzburg, conhecido mundo afora por seus estudos da documentação inquisitorial da região do Friuli (norte da Itália) e que resultaram em textos fundamentais na instrumentalização e debate de métodos e teorias da disciplina de história¹. Refiro-me mais especificamente aos *Andarilhos do bem*, de 1966, e um estudo de caso individual abordado no livro *O queijo e os vermes*, de 1976. Na década seguinte, além de concluir suas investigações acerca deste grupo de hereges julgados pela Santa Inquisição na segunda metade do século XVI (com o livro *História noturna*, de 1989), Ginzburg surpreendeu por publicar o livro *Indagações sobre Piero* (1981), no qual adentrava o campo da história da arte ao fazer uma análise pontual de uma obra de Piero della Francesca, e a partir dela propor uma interpretação dos acontecimentos históricos a que ela se referia, no final do século XV.

O que talvez poucos de nós saibamos é que o interesse de Ginzburg pelo Renascimento italiano, em geral, e pela história da arte do período, em particular, talvez tenha nascido de seus contatos, desde muito cedo na sua carreira, com o Warburg Institute de Londres. Pelo menos dois ensaios de Ginzburg que têm por tema as teorias warburguianas resultam de incursões suas a este renomado centro de pesquisa em história da arte, fundado por seguidores do famoso historiador da arte alemão Aby Warburg. O texto “Centro e periferia”, publicado inicialmente no volume I da *Storia dell’arte italia-*

¹De meados da década de 1980 em diante, o historiador esteve no Brasil algumas vezes, proferindo conferências sobre seus estudos. Em 2002, foi convidado a participar do congresso do Comitê Brasileiro de História da Arte, em Porto Alegre.

na (Einaudi, 1979) consiste em uma análise crítica da historiografia tradicional da arte italiana, tomando como objeto a *Storia pittorica dell'Italia* (1795-96), de Luigi Lanzi. Mais tarde, Ginzburg viria a publicar dois ensaios de análise das teorias warburguianas em sua famosa coletânea *Mitos, emblemas, sinais* (1992). Isto significa que do momento em que ele se vê investigando a documentação inquisitorial da região do Friuli, de imediato se interessa pelas questões da história da arte. Duas razões, pelo menos, poderiam ser apontadas para tal interesse. A primeira, pelo fato de Ginzburg estar debruçado sobre o mesmo período que a historiografia tradicional da arte trata: o Renascimento italiano. Por fim, e abertamente declarado por Ginzburg na introdução de um de seus ensaios sobre Aby Warburg², sua geração havia visto, ao longo dos primeiros anos da década de 1960, um *boom* de traduções, interpretações e estudos dos textos de Warburg, Panofsky e outros historiadores da arte que trabalhavam na mesma linha. Em parte, ele explica este fenômeno pelo fato de os estudos de Warburg se basearem numa percepção mais ampla da manifestação artística, qual seja, o estudo culturalista, por assim dizer.

Ginzburg pode ter encontrado nesta literatura as ferramentas que lhe permitiriam voltar à documentação inquisitorial com outros olhos – documentação esta que está diretamente ligada ao fenômeno do Renascimento no campo das artes visuais³. Ginzburg via-se confrontado com descrições de imagens de rituais pagãos, tomados como ficção⁴. Recorrer à historiografia da arte teria lhe ajudado a lidar com tais imagens, primeiramente, porque, na sua forma tradicional, ela discursava sobre as imagens do mesmo período em questão; finalmente, ela possuía os elementos já bem fundamentados para confrontá-las. Em plenos anos 1960, seu próprio objeto de estudo era inédito: processos inquisitoriais não tinham sido ainda tratados pela discipli-

²Cf. GINZBURG. De Warburg a E.H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais*, 1989, p. 41.

³A primeira edição das famosas *Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, de Giorgio Vasari – o texto fundador do discurso sobre a arte – data de 1550, cinco anos após do Concílio de Trento (1545), que resultou na chamada Contra-Reforma. Para uma análise das atividades inquisitoriais pós-Concílio de Trento e sua importância histórica, veja-se os escritos de Carlo Ginzburg já mencionados. No caso brasileiro, vale lembrar os estudos de Ronaldo Vainfas, em *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989, sobre as visitas inquisitoriais no Brasil. A primeira visita do Santo Ofício no Brasil data de 1591.

⁴Carlo Ginzburg viria a discorrer sobre a estratégia dos *Benandanti* [Andarilhos do Bem] para se livrarem das penas inquisitoriais, declarando ter tido as visões dos rituais, concretamente realizados, em sonho. Cf. GINZBURG. *História noturna*.

na histórica, por serem considerados, até 15/20 anos antes daquele momento, como documentos comprobatórios de fatos, datas, locais, etc. Era uma novidade – mesmo no campo da história – colocar sob lentes críticas a fala do inquisidor, e tentar extrair dela a fala de quem, até então, não fazia parte da disciplina histórica. Isto dá a um estudo como *O queijo e os vermes* um caráter de novela histórica, em que a fala do moleiro Menocchio é reconstruída a partir do discurso de seu carrasco. Para tanto, Ginzburg trabalha com dois aspectos destes discursos, que, de algum modo, se configuram como imagens: a idéia dos filtros, ou seja, a partir da fala do inquisidor, tentar retrair aquilo que é a fala do réu – toda ela descrição de imagens fantásticas (aos olhos do inquisidor) destes encontros noturnos para realizar rituais pagãos –; e a idéia dos registros de onde se fala (cultura popular x cultura erudita). Certamente, estes são dois elementos importantes na análise do objeto artístico: ele também se configura numa “língua” estrangeira para o observador e contém registros diferentes desta “língua”.

Alguns viriam a identificar o trabalho de Ginzburg com as correntes da micro-história, porque seu objeto de estudo consistia num conjunto documental de um contexto preciso: um vilarejo de uma região específica dentro de uma província italiana, que formava um universo cultural coeso. Mas não é exatamente micro-história que Ginzburg faz, uma vez que o que ele parece pontuar é o que existe de universal, por assim dizer, no particular. Outros costumam qualificar as análises de Ginzburg como sendo morfológicas⁵. Em sua primeira acepção, morfologia diz respeito à configuração, “da aparência externa da matéria”. De certo modo, a análise formal do objeto artístico contempla a descrição de uma “morfologia”, de uma “configuração”. Também é assim a primeira aproximação que Ginzburg faz de seu objeto de estudo, tentando apreender sua “configuração”. Muito embora faça um contraponto entre morfologia à história, ele se dá conta de um aspecto muito importante da forma do objeto a ser estudado: ela não se resume à descrição de uma configuração, mas esta última constrói o modo como interpretamos o objeto em questão; ela nos apresenta algo talvez como um fato dado, imparcial, objetivo, porém, tal objeto não passa de um construto social, político, histórico. Assim como o termo morfologia é uma invenção do século XIX, também o são as disciplinas da história da arte, da sociologia, da lingüística, das ciências hu-

⁵O termo aparece ligado a três campos do conhecimento: à biologia, em primeiro lugar, à lingüística e à sociologia, por derivação. Este é um dado importante para a reflexão que se desenvolve aqui.

manas e naturais em geral como disciplinas acadêmicas. Aliás, nos primeiros métodos de trabalho do historiador (da arte), do antropólogo e do sociólogo, encontrávamos justamente os indícios de uma percepção racionalizada, classificatória, comprobatória do mundo, na qual certos processos culturais eram tomados quase como “processos naturais”.

Talvez uma resposta à análise morfológica exista no texto “Estilo: inclusão e exclusão”, publicado em *Olhos de madeira: nove ensaios sobre a distância* (1998). Aqui, a partir de um episódio envolvendo um desentendimento dentro da Igreja Católica pós-Concílio de Trento, Ginzburg perpassa os textos fundamentais da história da arte italiana, de Vasari (que retoma autores como Cícero) a Roberto Longhi, para colocar a questão do estilo, em história da arte, em perspectiva, e analisá-la à luz do horizonte histórico em que se insere. Um dos aspectos do estilo envolve, por exemplo, uma discussão sobre os conceitos de raça e de nação, na abordagem que Ginzburg faz do termo.

É possível dizer ainda que, quando nos dois anos seguintes, o historiador traz Picasso e a questão de seu estilo para o universo de pesquisas em que se encontrava até então, isto também constitui, para ele, um momento de tratar da mesma problemática entrecruzando filtros e registros diferentes para deixar entrever a essência do processo histórico que lhe interessa⁶. Quando escreve *A espada e a lâmpada. Uma nova leitura de Guernica de Picasso* (1999)⁷, está diante, praticamente, de um ícone de uma manifestação contra uma forma autoritária de poder. Ao se voltar, depois, para um quadro anterior do mesmo artista em “Além do exotismo: Picasso e Warburg” (2000)⁸, a questão ainda é a dos filtros e das relações de poder entre esferas sociais diferentes⁹. Trata-se de aproximar Picasso de Warburg (diante dos índios do Novo México), ambos confrontados com distâncias filtradas por códigos culturais precisos, que tendiam a projetar o eu no outro¹⁰.

⁶Neste caso, Ginzburg começa a tratar de relações coloniais e processos colonizadores.

⁷Publicado apenas em alemão.

⁸Cf. GINZBURG. *Relações de força: história, retórica, prova*. A análise parte das *Moças de Avignon*, de Picasso.

⁹Cultura popular versus cultura erudita, relação colonizador/colonizado, escrita versus oralidade, e assim por diante.

¹⁰Ginzburg demonstra como os estudos de figura humana que Picasso vinha desenvolvendo no ano anterior à realização de *Moças de Avignon* resultaram de uma releitura da tradição clássica da representação da figura humana. Ou seja, o artista tinha em mãos o mesmo instrumental do grande historiador da arte alemão para apreender aquela outra cultura.

Também do século XIX data a conformação da crítica de arte e do juízo sobre o objeto artístico, introduzido pelo discurso da estética¹¹. Este momento é um pouco posterior à elaboração dos primeiros códigos civis modernos que conhecemos e à famosa Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão. É possível traçar um paralelo entre o juízo estético e o juízo ético (o discurso do direito), no modo como estes dois discursos se constroem e como se instrumentalizam¹². Curiosamente, a documentação com a qual Ginzburg trabalha também diz respeito ao julgamento: num primeiro momento, os processos inquisitoriais do Friuli, e mais tarde, processos judiciais contemporâneos¹³. Neste sentido, sua obra pode nos revelar, mesmo quando tratando de processos judiciais, aspectos importantes da noção mesma de julgamento, que são válidas no discurso sobre o objeto artístico. A figura do inquisidor, por exemplo, pode se sobrepor à figura do antropólogo ou do historiador¹⁴, assim como a do juiz se sobrepõe, hoje, à do historiador. Talvez não por acaso, Ginzburg opte por “indagar” (há termo mais jurídico do que este?) a obra de Piero della Francesca, e com isto ponha à mostra o cerne mesmo da estratégia da história da arte, qual seja, a do julgamento, a de um discurso sobre o que é belo (no primeiro momento) e o que é bom, e o que é arte (num segundo momento). Ginzburg se dá conta que tanto a instância artística quanto a jurídica são ficções (construções históricas, neste caso), ao declarar:

¹¹Vale a pena enfatizar aqui a importância e influência sobre a historiografia da arte, da *Crítica da faculdade do juízo*, de Immanuel Kant, originalmente publicada em 1790. Para uma análise desta influência e suas relações com o discurso científico e o discurso ético, veja-se os escritos recentes de Thierry de Duve – também no curso ministrado no Instituto de Arte Contemporânea Maria Antônia, em agosto de 2005, e sua conferência no seminário *Acre* (10 e 11 de novembro de 2006), da 27a Bienal de São Paulo.

¹²Um caso emblemático é o do processo do fotógrafo Edward Steichen contra o Estado norte-americano, na compra de uma escultura de Constantin Brancusi. Cf. Thierry de Duve. In: cat. exp. *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

¹³Cf. GINZBURG. *The Judge and the Historian: Marginal Notes on a Late-twentieth-century Miscarriage of Justice*.

¹⁴Veja-se conferência dada na Biblioteca Central da Universidade Estadual de Campinas, em março de 1989, “O inquisidor como antropólogo”. Cf. GINZBURG, Carlo. *The Inquisitor as Anthropologist: na Analogy and its Implications*. In: _____. *Clues, Myths and the Historical Method*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

Sou um judeu nascido e crescido num país católico; nunca tive educação religiosa; minha identidade judaica é em grande parte fruto da perseguição. Quase sem me dar conta, pus-me a refletir sobre a tradição múltipla a que pertenço, procurando encará-la de longe, se possível criticamente. Da insuficiência da minha preparação eu tinha, e tenho, consciência. Seguindo o fio das citações das Escrituras, cheguei a reler os evangelhos, e a própria figura de Jesus, de um ponto de vista para mim inesperado. Mais uma vez encontrei a oposição entre ostentação e narração, entre morfologia e história: um tema inesgotável, que me apaixona faz tempo. [...] Uma reflexão iniciada pelos gregos permitiu descobrir o que une, embora em sua diversidade, imagem, nome e mito: o fato de estarem situados além do verdadeiro e do falso. É uma característica que a nossa cultura estendeu à arte em geral. Mas as ficções artísticas, assim como as ficções jurídicas, falam de realidade.¹⁵

Referências

GINZBURG, Carlo. *Os andarilhos do bem*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988. (1ª edição em italiano, Turim: Giulio Einaudi Editori, 1966).

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987. (1ª edição em italiano, Turim: Giulio Einaudi Editori, 1976).

GINZBURG, Carlo. História da arte italiana. In: _____. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989. (1ª edição em italiano, em colaboração com Enrico Castelnuovo, “Centro e periferia” In: _____. *Storia dell’arte italiana*, vol. I, Turim, Giulio Einaudi Editori, 1979).

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*, São Paulo: Paz & Terra, 1989. (1ª edição em italiano, Turim: Giulio Einaudi Editori, 1981).

GINZBURG, Carlo. *História noturna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. (1ª edição em italiano, Turim: Giulio Einaudi Editori, 1989).

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (1ª edição em inglês, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989).

¹⁵GINZBURG. Prefácio. In: _____. *Olhos de madeira: nove ensaios sobre a distância*, p. 12-13.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove ensaios sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (1a edição em italiano, Milão, Giangiacomo Feltrinelli Editori, 1998).

GINZBURG, Carlo. *Das Schwert und die Glühbirne. Eine neue Lektüre von Picassos Guernica*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (1a edição em italiano, Milão: Giangiacomo Feltrinelli Editori, 2000).

Nota bibliográfica

O historiador da cultura argentino José Emilio Burucúa publicou em 2003 um livro em que traça o percurso dos estudos culturalistas de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Veja-se BURUCÚA José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. (cf. resenha crítica de LEHMKUHL, Luciene. O lugar da imagem na reinstalação warburguiana. In: *ArtCultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*, v. 7, n. 11, jun./dez. 2005, p.228-232.