

Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg



FRANCESCA, Piero della. *Batismo de Jesus* (detalhe com os três anjos), séc. XV.

Fernanda Pitta

Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Formação de Professores da Universidade Cidade de São Paulo (Unicid). Autora de *Estranha esgrima: uma história da cultura em Walter Benjamin*. Campinas: IFCH/Unicamp/Setor de Publicações, 2004. fpitta@uol.com.br

Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg*

Fernanda Pitta

RESUMO

O artigo faz um balanço das reflexões do historiador italiano Carlo Ginzburg sobre a história da arte, sua natureza, características e limites. Procura analisar a contribuição desse estudioso acerca da discussão que envolve: 1) as possibilidades e limites do uso de documentos visuais pelo historiador (e pelo historiador da arte em particular); 2) as relações entre os fenômenos artísticos e extra-artísticos (demais fenômenos econômicos, sociais, políticos e culturais); 3) o significado da forma (e do estilo) e a cientificidade de sua análise.

PALAVRAS-CHAVE: história da arte; Carlo Ginzburg; metodologia.

ABSTRACT

This paper presents a balance of Italian historian Carlo Ginzburg's reflexions on art history, its nature, characteristics and limits. It focuses on the analysis of Ginzburg's contributions to the issues of: 1) the possibilities and limits of the use of visual documents by the historian (the art historian in particular); 2) the relation between artistic phenomena and extra-artistic ones (economic, social, political and cultural phenomena) 3) the meaning of form (and style) and the scientificity of its analysis.

KEYWORDS: art history; Carlo Ginzburg; methodology.

* Agradeço a Henrique Espada o convite para contribuir neste dossiê. Thomás A. S. Haddad e Paulo Fontes discutiram comigo partes dos argumentos expostos. Algumas das inquietações aqui apresentadas surgiram das discussões no Programa de Pós-graduação em História Social no IFCH-Unicamp com o professor Robert Slenes. Espero, com este texto, redimir uma antiga dívida para com o professor e, quem sabe, ouvir o seu condescendente antes tarde do que nunca!

¹ *Lady Jane Grey* era prima de Eduardo VI, que, moribundo, tenta manter o legado paterno da Reforma, impedindo sua irmã, Maria, católica, de subir ao trono. Eduardo faz de *Lady Grey*, protestante fervorosa, sua sucessora, mas a manobra não é bem-sucedida, Jane Grey acaba presa na Torre de Londres e executada a mando da Rainha Maria I. Cf. ZARIN, Cynthia. Teen Queen. *The New Yorker*, 15 out. 2007.

² Cf. ZARIN, Cynthia, *op. cit.*, p. 50 (tradução da autora).



Para o "preto velho"

A revista americana *New Yorker* trouxe recentemente um artigo sobre a disputa acerca da autenticidade de um suposto retrato de *Lady Jane Grey*, uma espécie de Graal dos historiadores da arte do século XVI britânico, já que nenhuma imagem de época da Rainha Jovem havia sido descoberta até então, dadas as condições peculiares de seu reinado, de apenas nove dias – o menor de toda história da Monarquia Britânica¹. Tratava-se de um retrato póstumo (talvez uma cópia de um retrato perdido), feito 40 anos após a sua morte, o mais contemporâneo localizado até o momento.

Encontrado pelo marchand Christopher Foley, o retrato foi comprado pela National Portrait Gallery num leilão presidido por ele. O historiador David Starkey, que vinha se mantendo cético com relação à identificação, pronunciou-se contrário à compra. Considerava que o quadro era ruim e que não existiam provas suficientes de sua conexão com *Lady Jane*.²

Foley rebateu: quem disse que todas as pinturas de monarcas devem ser obras-primas?³ Ele considerou suficientes as evidências da autenticidade do retrato, baseadas no exame dendrocronológico do painel, na análise dos pigmentos e inscrição feita no verso, bem como da vestimenta e das jóias da personagem retratada, condizentes com o estilo em voga na época e no círculo da família real. O especialista também se baseou na análise da iconografia, que indicava que a retratada era neta de um soberano. Além disso, o dano existente no quadro — uma punhalada — foi datado de quando a pintura ainda estava relativamente fresca e, por fim, o fato de a pintura adequar-se à única descrição física da jovem feita por um contemporâneo, o viajante genovês Batista Spinola.

Starkey não se convenceu. Para ele não importava se o retrato era verdadeiro ou não — é uma pintura ruim^f, afirmou; por que ter tal retrato? Para a National Portrait Gallery, é um troféu. Transforma curadoria em filatelia. É um retrato póstumo, desleixado, irreconhecível de uma coisa qualquer. Não importa se a atribuição for correta^f.⁴

O interesse da disputa, para além de seu delicioso aspecto detetivesco e sua larga ressonância na cultura em geral⁵, é que ela demonstra o quanto, diferentemente de outros campos da História, a história da arte ainda está longe de estabelecer um consenso em relação ao seu objeto, procedimentos e instrumentos. O episódio opunha, de um lado, o especialista que coloca o valor documental da obra de arte, para iluminar um determinado contexto, acima de seu valor estético⁶. De outro, aquele que reivindica o entrelaçamento entre história e crítica de arte. Seguindo os passos de Lionello Venturi, para quem a história da arte precisa igualmente de uma consciência da natureza da arte e de uma experiência concreta da arte para distinguir se um quadro ou uma estátua são obras de arte, criações artísticas ou apenas fatos racionais, econômicos, morais ou religiosos^f. Para esse historiador, o juízo é o ponto de chegada da história crítica da arte^f.⁸

Uma discussão nesses termos seria impossível entre historiadores que se dedicassem a outros domínios da história. A idéia de, por exemplo, desqualificar um conjunto de documentos quaisquer sobre a compreensão da escravidão no Brasil pelo fato de terem sido mal-redigidos, seria inaceitável. Uma vez que sua autenticidade é verificada, esses documentos ganham uma validade quase imediata, e são aceitos pela comunidade de historiadores sem maiores empecilhos, mesmo que, naturalmente, possam vir a ser interpretados de maneiras muito diferentes.

Com um documento artístico, uma obra de arte, as coisas não se passam com a mesma tranqüilidade. A aceitação desse tipo de documento é um campo em constante disputa. Seu núcleo de verdade está intrinsecamente ligado ao seu núcleo de valor. Em história da arte, um documento deve ter valor histórico e valor artístico. Mas como se define esse valor?⁹. Como se interpretam os nexos entre um valor e outro? E mais, como se combinam, na interpretação histórica de uma obra de arte, a análise de seu estilo e a investigação de seu significado, ambos condicionantes do valor artístico e histórico da obra? Perseguir o interesse do historiador italiano Carlo Ginzburg por esse e outros problemas da disciplina pode nos servir de norte para essa reflexão.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ O artigo menciona as mais diversas manifestações que tiraram da figura de Jane sua inspiração. De peças de teatro a bandas de folk-rock, a Rainha Jovem serve de exemplo de virtude, piedade e espiritualidade.

⁶ É claro que, no caso da *Lady Jane*, é preciso levar em conta os interesses mercadológicos em jogo.

⁷ VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 27.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 28.

⁹ Para alguns, esse valor se mede pela excepcionalidade, como no caso da noção de obra-prima. Para outros, no caráter de exemplaridade, na capacidade da arte de ser modo perfeito e exemplar do fazer^f (ARGAN, G. C. *Salvezza e caduta nell'arte moderna*. Milão: Il Saggiatore, 1977, p. 42, *apud* NAVES, Rodrigo. Prefácio. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. XVIII). Ou ainda no próprio valor de testemunho de uma *Kunstwollen*, como para Alois Riegl, não obstante sua famosa frase: o melhor historiador da arte é aquele que não tem nenhum gosto pessoal, pois o propósito da história da arte é descobrir critérios objetivos da evolução histórica^f (citada por DVO-RAK, Max. *Alois Riegl. Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst — und historischen Denkmale*, 3 série, 4, Viena, 1905, col. 262, *apud* PÄ-CHT, Otto. *The practice of art History: reflections on method*. Londres: Harvey-Miller Publishers, 1999, nota 8, p. 138).

¹⁰ Em São Paulo, exceção seja feita ao Centro de Estudos de Arte e Fotografia, coordenado por Tadeu Chiarelli (ECA-USP) e das disciplinas ministradas por Sérgio Miceli e Lilia Moritz Schwarcz (FFLCH-USP) e por Claudia Valladão de Mattos (IA-Unicamp), que têm buscado trazer a obra de Ginzburg para o debate na área.

¹¹ Ver GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

¹² Ver MAGALHES, Ana. Carlo Ginzburg e a História da Arte: o objeto artístico tomado como ponto de partida para a interpretação historiográfica. In: RIBEIRO, Marília Andrés e RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. São Paulo Outubro 2006, Belo Horizonte, C/Arte, 2007.

¹³ Ver LEHMKUHL, Luciene. O lugar da imagem na reinstalação warburguiana. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, Edufu, jul.-dez., 2005. O livro resenhado é: BURUCĂ A, José Emilio. *História, arte, cultura*: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

¹⁴ Sobre isso e outros aspectos da trajetória de Ginzburg, ver LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana*: escalas, indícios e singularidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, em especial a parte 2, capítulo VI.

¹⁵ Conforme seu próprio testemunho em entrevista a Alzira Alves de Abreu, Angela de Castro Gomes e Lucia Lippi Oliveira. *História e cultura*: conversa com Carlo Ginzburg. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, p. 258 e 259.

Ginzburg e a história da arte

Ao contrário da ampla recepção no âmbito da História Social brasileira obtida pela obra de Ginzburg, em que não faltam exemplos de ricas incorporações, sua produção em história da arte ainda não foi amplamente debatida entre os praticantes da disciplina no Brasil¹⁰. Embora vários de seus estudos na área sejam de grande circulação, acessíveis ao público especializado e interessado, desde pelo menos a publicação de seu *Indagações sobre Piero*, em 1989¹¹, tais textos ainda são pouco debatidos e utilizados no meio. Duas intervenções recentes inauguraram o que se espera ser um movimento em direção a esses textos e debates. A comunicação de Ana Magalhães no XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte¹² comenta a relativa surpresa de muitos quando *Indagações sobre Piero* veio a lume, embora lembre que Ginzburg se interessou imediatamente pela história da arte no momento em que investigava a documentação inquisitorial do Friuli, já na década de 1960. Seu texto traz pistas importantes para a compreensão da análise de Ginzburg sobre a obra de arte como documento histórico.

Luciene Lehmkuhl, que resenhou o livro de José Emilio Burucă para a *ArtCultura*¹³, ressaltou a influência, sobre os novos historiadores, da reflexão sobre os procedimentos historiográficos feita por Ginzburg. Embora no Brasil essa influência seja mais verificada entre os historiadores da cultura e do social do que entre os historiadores da arte, é de se esperar que essas recentes contribuições animem a discussão em torno das reflexões do historiador italiano sobre a disciplina. Os ensaios, estudos e análises produzidos por Ginzburg ao longo de sua trajetória intelectual demonstram a constante dedicação a problemáticas centrais à história da arte, que não deveriam passar despercebidas na discussão acerca dessa área de conhecimento no campo acadêmico brasileiro, de resto, de formação tão fragmentária e esparsa.

A recepção à obra de Ginzburg, no Brasil como na Itália, foi marcada pela aproximação com os *Annales*, sem dúvida uma forte influência em seus trabalhos, sobretudo na figura de Marc Bloch¹⁴. Entretanto, Ginzburg buscou ressaltar a importância e o impacto que teve a obra de Warburg e dos pesquisadores do instituto que leva esse nome em sua trajetória intelectual: uma influência mediada por Delio Cantimori, a leitura de Gombrich, bem como uma temporada no próprio Warburg Institute.¹⁵

Tal influência pode ser diretamente documentada por um conjunto de artigos e livros que são perpassados por questionamentos advindos da historiografia da arte de extração warburguiana ou em diálogo com essa tradição multifacetada de historiadores. Uma influência que se faz presente mesmo em livros tão distantes da história da arte, como *Os andarilhos do bem*, *O queijo e os vermes* e *História noturna*, todos escritos em que se pode aferir o peso epistemológico, metodológico e temático dos pesquisadores e estudos desse instituto.

Concentrando-nos em textos mais especificamente relacionados à história da arte, podemos observar que a mediação warburguiana está presente na discussão de ao menos três problemas que constituem, por sua vez, alguns dos pilares centrais da própria disciplina História da Arte de sua natureza, características e limites: 1) as possibilidades e os



limites do uso de documentos visuais pelo historiador (e pelo historiador da arte em particular); 2) as relações entre os fenômenos artísticos e extra-artísticos (demais fenômenos econômicos, sociais, políticos e culturais); e 3) o significado da forma (e do estilo) e a cientificidade de sua análise.

O historiador italiano (que parece eleger alguns objetos de pesquisa pelo prazer de investir em certos becos sem saída teóricos), de maneira discreta, mas de forma alguma inconseqüente, vem perseguindo esses problemas ao longo de sua obra. Partindo de textos como o livro dedicado ao pintor toscano do *quattrocento*, Piero della Francesca, *Indagações sobre Piero*, até o recente *Além do exotismo: Picasso e Warburg*¹⁶, passando por *De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método*¹⁷ (1966), *Ticiano, Ovídio e os códigos de figuração erótica no século XVI*¹⁸ (1978) e pelos ensaios teórico-metodológicos *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*¹⁹ (1979) e *História da arte italiana*²⁰ (escrito a quatro mãos com o historiador Enrico Castelnovo e publicado em 1979)²¹, pode-se acompanhar a montagem desses objetos de estudo. Eles exploram aqueles três problemas ao mesmo tempo em que investigam as relações entre cultura popular e erudita, a relação comitente-artista, a incorporação e elaboração da tradição clássica, entre outros aspectos, todos relacionados direta ou indiretamente com os objetos de pesquisa desenvolvidos pela tradição warburguiana.

Questões de método: os testemunhos figurativos¹⁹ e o problema das passagens²⁰

A longa discussão de Ginzburg com essa tradição de estudos renunciou o afluxo contemporâneo em direção aos trabalhos de Aby Warburg e dos historiadores da arte ligados à sua biblioteca²¹. Afluxo esse que, ao contrário do que se poderia esperar, deu-se primeiro na Itália, e apenas depois se estendeu para a Alemanha, a Inglaterra e os Estados Unidos. A tradução das obras de Warburg para o italiano, em 1966, ocorreu no contexto de retomada do debate sobre o humanismo e o reexame crítico (e autocrítico) da modernidade que se seguiu à Segunda Guerra Mundial.²²

Em *De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método*¹⁷, escrito em 1966, Ginzburg busca fazer uma reflexão e uma ampliação do método warburguiano¹⁷, com relação ao problema, muito circunscrito¹⁷, da utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas²³. Nesse ensaio de fôlego surpreendente, Ginzburg faz um balanço da contribuição de Warburg aos estudos dos testemunhos figurativos, bem como de alguns de seus mais importantes seguidores²⁴.

Seu primeiro movimento, apoiando-se em estudos como o de Gertrud Bing, é o de precisar o caráter particular do interesse de Warburg com relação às fontes visuais. Antes de centrar-se especificamente, como muitas vezes se procurou ressaltar, no conteúdo desses testemunhos (em sua iconografia e seus significados), a relação de Warburg com o mundo das imagens e, por conseqüência, com a história da arte, passava pela vontade de desvendar, conforme Bing, a função da criação figurativa na vida da civilização²⁵, perguntando-se do porquê das imitações na história da tradição, além de investigar a relação variável que existe entre expressão figurativa e linguagem falada²⁵.

¹⁶ In GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁷ Estes três últimos reunidos em idem, *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁸ GINZBURG, Carlo e CASTELNUOVO, Enrico. *Storia dell'arte italiana*, v. I, Turim: Einaudi. Republicado em GINZBURG, Carlo. *Micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.

¹⁹ Optou-se por utilizar o termo testemunhos figurativos por ser o adotado em geral por Ginzburg (*testimonianze figurate*) quando se refere às imagens.

²⁰ Rodrigo Naves, na lapidária apresentação que faz a Giulio Carlo Argan, no prefácio à edição brasileira de sua *Arte moderna*, dá esse nome ao problema da determinação dos nexos entre arte e sociedade. (NAVES, Rodrigo. Prefácio. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*, op. cit., p. XII e XIII). Tal questão é central à moderna historiografia da arte. Ginzburg não devota o mesmo apreço por Argan que Naves, mas certamente compartilha o objetivo de refletir sobre esses nexos.

²¹ Cf. WOOD, Christopher. Londres-New York-Los Angeles: Les errances posthumes d'Aby Warburg. In: WASCHEK, Matthias. *Relire Warburg: cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le service culturel*. Paris: Musée du Louvre (no prelo).

²² *Idem, ibidem*, p. 12.

²³ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 42. O ensaio, que vem a lume no mesmo ano que *Os andarilhos do bem*, é o terceiro artigo publicado por Ginzburg. Cf. *Idem, ibidem*, p. X-XX.

²⁴ Sobre a recepção desse ensaio no mundo anglófono, ver a resenha de BURKE, Peter. *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, by Carlo Ginzburg. *The Journal of Modern History*, v. 62, n. 1, mar. 1990.

²⁵ BING, Gertrud. Prefácio a WARBURG, Aby. *La rinascita del paganesimo antico*. Florença, 1966, p. 5 e 6, apud GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 47.

²⁶ Desse estudioso do Renascimento, Ginzburg cita especialmente *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik*, de 1931 (publicado em português com o título *O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética*. In: WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos: estudos sobre a arte humanista*. São Paulo: Edusp, 1997) e o prefácio a *Kulturwissenschaftliche Bibliografie zum Nachleben der Antike*. Erster Band, 1931, publicado pela Biblioteca Warburg.

²⁷ Para uma breve mas esclarecedora discussão das diferenças entre Wölfflin e Warburg, ver FERNANDES, Cássio da S. *Aby Warburg entre a arte florentina do Retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Médici. História: Questões & Debates*, n. 41, Curitiba, Editora da UFPR, 2004.

²⁸ Os *Kunstwissenschaftliche Forschungen* foram o órgão da chamada Nova Escola de Viena, composta por Hans Sedlmayr, Otto Pächt, Carl Linfert (este próximo a Benjamin), entre outros. A primeira e a segunda versão da resenha foram publicadas numa edição interpolada (BENJAMIN, Walter, *Rigorous Study of Artf. October*, v. 47, 1988), com apresentação de Thomas Y. Levin (LEVIN, Thomas Y. *Walter Benjamin and the theory of art History. October*, v. 47, 1988). Para a animosidade de Benjamin em relação a Wölfflin, ver a apresentação de Levin acima citada. Para a relação de Benjamin com Warburg e com a Escola de Viena, ver KEMP, Wolfgang, *Walter Benjamin e la scienza estetica. I rapporti tra Benjamin e la scuola Vienesese e Walter Benjamin e Aby Warburg. Aut Aut*, n. 189-190, maio-ago., 1982.

²⁹ Há no primeiro texto de Wind uma crítica à tentativa deliberada de Wölfflin e Riegl de analisar a arte apartada de sua relação com a cultura: *Será que a imagem só representa estados de espírito? Não será que ao mesmo tempo ela também os estimula?* (ver o artigo já citado, p. 78).

³⁰ SAXL, Fritz e PANOFSKY, Erwin. *Metropolitan Museum Studies*, IV (1932-1933).

³¹ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 50.

Segundo Ginzburg, a tradição posterior a Warburg explorou, por um lado, a sistematização de seus pressupostos teóricos e conceituais. Edgar Wind²⁶, expoente dessa vertente, buscou definir a contribuição de Warburg, afastando-o tanto de uma história da arte dita formalista, infensa à história da cultura, identificada pelos estudos de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin²⁷, quanto da chamada história do espírito (*Geistesgeschichte*). Com relação a Riegl e Wölfflin, as objeções dirigiam-se contra a compreensão da história da arte como história das formas, ou dos impulsos formais, de certa maneira independentes de condicionantes culturais, sociais ou econômicas. Com relação à história do espírito, associada à obra de Wilhelm Dilthey, a objeção se dirigia contra a noção de uma história da cultura como unidade *a priori* entre manifestações do espírito (arte, literatura, filosofia e ciência), baseada numa concepção idealista que postulava uma essência imutável do gênero humano, via de acesso para o conhecimento de suas manifestações históricas. Uma objeção que, aliás, também havia sido anteriormente formulada por Walter Benjamin sobre Wölfflin, em sua resenha do primeiro volume dos *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, em 1933.²⁸

Para Wind, a novidade da contribuição de Warburg estaria na sua concepção quase antropológica de cultura, que colocava no mesmo patamar de interesse manifestações da assim chamada alta cultura (artes, filosofia, ciência) e crenças, costumes, além das atividades humanas cotidianas, entre elas as artesanais²⁹. O ensaio de Ginzburg procurava avançar nessa sistematização dos pressupostos teóricos, mas, diferentemente de Wind, refletindo sobre o caminho tomado por outras vertentes da tradição warburgiana, com Fritz Saxl, Erwin Panofsky e Ernst Gombrich. Sobre os dois primeiros, Ginzburg discute como buscaram inicialmente aprofundar as pesquisas concretas sobre as relações entre a cultura do Renascimento e a Antiguidade. Entretanto, tal caminho havia aportado, a partir de outro percurso, em uma questão teórica: a relação entre história da arte e história em geral.

Comentando o ensaio de 1933 de Saxl e Panofsky, *Classical mythology in medieval art*³⁰, Ginzburg detecta um aprofundamento das preocupações caras a Warburg com relação à ruptura realizada pela cultura do Renascimento em relação à arte e à mentalidade medievais, observando que os autores teriam identificado que a redescoberta do antigo, e particularmente das formas da Antiguidade clássica [pelos artistas e intelectuais do Renascimento], implica a consciência exata da distância cultural entre presente e passado, isto é, em suma, a fundação da consciência histórica moderna.³¹

Os dois herdeiros de Warburg teriam encontrado um problema específico de história da arte, a redescoberta de formas da Antiguidade clássica e sua releitura pela cultura renascentista, o que contribuía diretamente para a elaboração de um problema histórico mais geral, que interessava Ginzburg diretamente naquele momento:

*De um problema de história da arte — a redescoberta das formas da arte clássica, reconstruída num campo de ação determinado, o das imagens dos deuses antigos —, Panofsky e Saxl chegaram a formular o problema histórico geral do significado do Renascimento, especificado na descoberta (ligada à nova relação, tão diferente da medieval, que se instaura com a Antiguidade clássica) da dimensão histórica.*³²

Delineia-se assim uma das questões teóricas que o ensaio de Ginzburg investiga: a necessidade de definir e controlar a passagem de uma análise circunscrita a um terreno específico, a dos documentos visuais (testemunhos de um fenômeno artístico determinado), para um terreno mais geral, o da história *tout court* (bem entendido, a história de um determinado período ou de uma determinada sociedade). Tanto Saxl quanto Panofsky acertaram, na avaliação de Ginzburg, na formulação da necessidade de se estabelecer essa ponte, mas, cada qual à sua maneira, na seqüência de seus estudos, falhou em determinar a natureza dessa passagem, bem como de formulá-la em termos científicos^f, ou seja, racionalmente controlados.

Da parte de Saxl emergem dificuldades que, para Ginzburg, são causadas pela ambigüidade inerente a toda imagem, aberta a diferentes interpretações^f³³. Elas fazem com que, muitas vezes, aquilo que é apresentado como documentação auxiliar na análise de um testemunho visual acabe tendo uma função central nas interpretações fornecidas pelo historiador. Com base nisso, Ginzburg identifica uma insuficiência no uso [d]os testemunhos figurativos como fontes históricas a partir da análise do estilo^f³⁴. Tais problemas ocasionam o perigo de uma leitura fisiognomônica³⁵ dos documentos visuais, em que o historiador lê nos mesmos aquilo que já sabe, ou crê saber, por outras vias, e pretende demonstrar *f*.³⁶

Da parte de Panofsky, Ginzburg aponta o perigo da circularidade de seu método iconológico, irracional^f em sua abordagem da passagem entre o universo propriamente artístico e seu contexto histórico-social. Ginzburg faz notar que Panofsky tentou demonstrar que mesmo na descrição mais elementar de uma pintura unem-se inextrincavelmente os dados de conteúdo e os dados formais^f, o que faz aflorar o problema da ambigüidade de qualquer figuração^f³⁷, mas seu método seria incapaz de superar essa dificuldade.³⁸

Panofsky distinguiu uma seqüência de camadas a serem investigadas em uma imagem: a) pré-iconográfica, b) iconográfica e c) iconológica. A camada pré-iconográfica corresponde à cena representada (no exemplo de Ginzburg, tomado da análise de Panofsky da *Ressurreição* de Mathias Grünewald, um homem que se eleva no ar, com mãos e pés perfurados^f). A camada iconográfica estabelece uma relação entre imagem e texto (no caso, as passagens relativas à ressurreição nos Evangelhos), e, por fim, a camada iconológica a atitude de fundo em relação ao mundo^f³⁹ (a crença católica na ressurreição de Cristo). Entretanto, essa seqüência de camadas se entrelaça e, em cada uma delas, a descrição da imagem pressupõe a sua interpretação: A possibilidade de descrever o Cristo de Grünewald como um homem suspenso no ar pressupõe o reconhecimento de determinadas coordenadas estilísticas (numa miniatura medieval, uma figura situada num espaço vazio também poderia não evocar minimamente uma violação das leis naturais).^f⁴⁰

Para Panofsky, esse entrelaçamento de dados impede uma descrição meramente formal. Mas seu método, o iconológico, embora tenha obtido resultados excelentes, mostra-se, para Ginzburg, insuficientemente controlado. Ele depende de certa faculdade de diagnóstico irracional^f pois não pode ser reproduzida (por qualquer um que queira aprendê-la), a que Panofsky nomeia intuição sintética^f. Esse tino, faro, ou

³² *Idem*. Essa mesma questão seria, muito tempo depois, tema de um ensaio de Ginzburg apresentado na conferência magna do II Simpósio Nacional de História Cultural e do IX Simpósio de História Antiga, em setembro de 2002. Nesse ensaio, Ginzburg discute uma nova atribuição para uma peça da coleção da Schatzkammer Residenz, de Munique. Uma taça dourada de motivos antigos que teria servido de presente de Margarida da Áustria para Luísa de Sabóia. O tema alegórico, uma batalha entre homens e kynokephaloi, foi interpretado por Ginzburg como um elogio à conquista espanhola, e seu apreço pelo distante exótico como uma estratégia de encobrimento da violência da Conquista. Nesse exercício, Ginzburg mostra que o mesmo mecanismo de distanciamento que permitiu o surgimento da consciência histórica dos humanistas foi utilizado como forma de encobrir o dado incômodo ou chocante do presente. A distância, no caso dessa taça, não é esclarecedora, mas é aquela do exótico e do estrangeiro, que desobriga moralmente. Ver GINZBURG, Carlo, *Mémoire et distance: autour d'une coupe d'argent doré* (Anvers, ca. 1530). *Diogenes*, 201, jan.-mar., 2003. Sobre as implicações morais da distância, ver Matar um mandarim chinês. In: *Idem*. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

³³ *Idem*, *ibidem*, p. 59.

³⁴ Trocou-se figurados, da tradução brasileira, por figurativos.

³⁵ O termo fisiognomonia remonta às análises de feições em correspondência a determinados tipos de caráter, aparecidas em tratados da Antiguidade e em Della Porta, Lavater, Lombroso, entre outros. Ginzburg faz referência ao uso feito por Ernst Gombrich do termo (cf. GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., nota 84, p. 239).

³⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 63.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Panofsky faz essa discussão em *Il problema dello stile*

nelle arti figurative, incluído na edição italiana de *La prospettiva como forma simbolica e altri scritti*. Milão: Feltrinelli Editore, 1961. A edição portuguesa não traz esse ensaio. Wood nota que essa desconfiança com relação à ambigüidade das imagens já era presente no pensamento de Warburg: Ver WOOD, Christopher, *op. cit.*, p. 8.

³⁹ PANOFKY, Erwin. Il problema dello stile nelle arti figurative, *apud* GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁰ GINZBURG, CARLO. *Mitos, emblemas, sinais*, *op.cit.*, p. 66.

⁴¹ *Idem*.

⁴² O livro de Panofsky é: PANOFKY, Erwin. The neoplatonic movement and Michelangelo. In: *Studies in iconology*. Nova York: Oxford University Press, 1939 (1 ed). Publicado em português sob o título *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1995. É de se notar que as reservas formuladas por Ginzburg com relação ao *insight* em Panofsky são bastante semelhantes à crítica feita por Meyer Shapiro, exatamente 30 anos antes, ao método da ciência da arte, apresentado por Hans Sedlmayr no primeiro volume dos *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, e que é retomada pelo historiador da arte lituano em sua resenha ao II volume da série de estudos. Ver SHAPIRO, Meyer. Review: the new Viennese School. *The Art Bulletin*, v. 18, n. 2, jun. 1936, e resenha do volume II dos *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, editada por Otto Päth. Berlin: Frankfurter, 1933. Certamente a animosidade de Shapiro, judeu e homem de esquerda, com relação à Sedlmayr deve ser também colocada no contexto político dos anos 1930 e das simpatias deste último em relação ao partido nazista, ao qual aderira em 1932.

⁴³ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 72 e 73.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ *Idem*.

insight, para Ginzburg, é insuficiente como método. Panofsky propõe regulá-lo através de documentos que vão iluminando essa intuição, todavia Ginzburg não se satisfaz com esse controle tão tênue.⁴¹

A perspectiva de um uso racional do *insight* se esvai quando se percebe que a interpretação acaba por forçar um sentido. Ela descarta aquilo que não encaixa, a fim de seguir a hipótese inicial. Nesse momento soam os alertas contra o impressionismo crítico. É o que Ginzburg identifica no estudo de Panofsky sobre Michelangelo, estruturado a partir da contradição fundamental entre o ideal clássico e o ideal religioso, que, de tão totalizante, parece-lhe decididamente forçada.⁴²

Ernst Gombrich seria, na avaliação de Ginzburg, o estudioso a esboçar diretrizes convincentes para o enfrentamento do problema das passagens e da ambigüidade das imagens, oferecendo uma solução radical da mencionada dificuldade [...] no âmbito de uma série de considerações sobre o problema do estilo, que o levaram a posições extremamente interessantes, ainda que, creio, não isentas de contradição⁴³. Em uma série de artigos, Gombrich daria as pistas para uma recusa segura dos paralelismos perigosos feitos pela iconologia. Na resenha a *Classical mythology in mediaeval art*, de Panofsky e Saxl, Gombrich alertara para o fato que

*em alguns casos surgia a dúvida sobre se os autores não haviam substituído conexões genéticas, isto é, filiações ou dependências filologicamente reconstituíveis, por simples analogias ou 'geistesgeschichtliche Parallelen'... um desses paralelos de tipo 'geistesgeschichtlich' levantados por Gombrich era a analogia (caríssima, vimos, a Panofsky) entre a descoberta da perspectiva linear e o nascimento da dimensão histórica através da nova relação com a Antiguidade, instaurada pelo Renascimento.*⁴⁴

A crítica de Gombrich coloca, na visão de Ginzburg, uma exigência metodológica justa. Porém, seria preciso cuidar para que, com ela, não se negue a possibilidade de reconstrução dos nexos entre arte e sociedade. No caso da perspectiva, argumenta Ginzburg, o que comprovaria a conexão entre os dois fenômenos? Um testemunho que documentasse essa coincidência de consciências em uma pessoa? Restaria ainda o problema de relacionar essa consciência individual, que sozinha poderia ser um acaso, com uma consciência social, tanto da perspectiva linear quando daquela noção de distância histórica característica do Renascimento, alcançando assim uma explicação histórica para a relação entre os dois fenômenos. Ginzburg lembra que o historiador estabelece conexões, relações, paralelismos, que nem sempre são diretamente documentados, isto é, são na medida em que se referem a fenômenos surgidos num contexto econômico, social, político, cultural, mental etc. comum contexto que funciona, por assim dizer, como termo médio da relação⁴⁵.

No caso analisado, o humanismo seria o termo médio dessa relação, sem o qual ter-se-ia apenas uma analogia formal, vazia de conteúdo⁴⁶. A pura semelhança fisiognômica (formal, iconográfica ou de espírito), sem outra prova, seria enganosa e não poderia servir de argumento para o historiador. O historiador da arte deve então recusar analogias que não se sustentam sem algum termo médio?

Como demonstra Ginzburg, as objeções de Gombrich voltaram-se,

primeiramente, contra uma noção de estilo como expressão de uma personalidade coletiva hipostasiada quase uma superobra de arte, executada por um superartista ^{f47}. Mesmo considerando-a pertinente, Ginzburg segue alertando para o risco que essa crítica tem de perder de vista o próprio vínculo entre os fenômenos artísticos e a história. A noção de espírito do tempo ^{f48}, que retornava sob a soleira ^f de Panofsky e Saxl, não era uma boa resposta, mas uma tentativa legítima de tratar de um problema real, o das conexões existentes entre as várias faces da realidade histórica. ^{f49}

A segunda objeção de Gombrich apresentada por Ginzburg dirige-se contra a tendência de reagir imediatamente ao estilo em que as obras foram formuladas, ao invés de vê-las no contexto estilístico em que foram produzidas. Tal prática, que é objeto de crítica, consiste em tomar a obra de arte como sintoma ou expressão da personalidade do artista, como pressupôs a estética de tipo romântico ^f. Para Gombrich, nas palavras de Ginzburg, a obra de arte seria veículo de uma mensagem particular, a qual pode ser entendida pelo espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis ^{f50}.

Essa recusa dos principais pressupostos da iconologia panofskyana, liga-se, segundo Ginzburg, a uma desconfiança acentuadíssima em relação à tentativa [...] de servir-se das obras de arte, e em geral dos testemunhos figurativos, considerados do ponto de vista do estilo, como fonte para a reconstrução histórica geral ^{f51}. Para Gombrich, seria preciso desconfiar da idéia, tão tentadora e tão difundida, de que as obras de arte oferecem o caminho mais curto para a mentalidade de civilizações, que, de outro modo, permaneceriam inacessíveis a nós ^{f52}.

Mas qual seria a saída para desviar-se desses paralelismos, dessas correspondências de tipo mais ou menos idealista e, poder-se-ia acrescentar, das afamadas teorias do espelhamento ou reflexo sem recusar a relação entre arte e sociedade? As pesquisas iconográficas seriam, ainda, a única forma de romper com esses círculos viciosos. A iconografia seria o único dado capaz de fornecer um elemento de mediação objetivamente controlável para o historiador. Mas como essa pesquisa deveria ser levada?

Numa pequena digressão, analisando o livro sobre os mistérios pagãos de Edgar Wind ⁵³, Ginzburg explicita o principal perigo da pesquisa iconográfica encontrar programas iconográficos em textos ou comentários que nunca foram acessíveis ao elaborador do programa. Tal descaminho, iminente sobretudo para aqueles que estudam períodos em que são abundantes as fontes literárias, desemboca muitas vezes em interpretações absolutamente coerentes, porém completamente arbitrárias. No caso de Wind, sua interpretação do afresco de Rafael na *Stanza della Signatura*, baseada num mal-entendido sobre os versos de Dante, mostrava-se um belo castelo de areia.

Para se precaver desse perigo, é necessário, segundo Ginzburg, estar alerta para o grau de coerência interna e correspondência entre textos e imagens necessário para que a interpretação iconográfica seja verdadeiramente aceitável ^{f54}. Gombrich havia dito que se a iconologia não quer se tornar um instrumento inútil, ela deve voltar a propor o problema sempre aberto do estilo da obra de arte ^{f55}. Seu livro *Arte e ilusão* ⁵⁶ avançaria alguns passos mais nessa problematização.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 75. Aqui Ginzburg se refere ao ensaio Wertprobleme und mittelalterliche Kunst, em que Gombrich debate o artigo de Ernst Von Garger, Uber Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterliche Kunst, ambos publicados em *Kritische Berichte*, 1937. Em português, GOMBRICH, Ernst. Realização na arte medieval. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Edusp, 1999.

⁴⁸ De caráter mais diltheyano do que hegeliano, segundo Ginzburg.

⁴⁹ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 75.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 77. Ginzburg faz menção aqui à noção de arte como comunicação desenvolvida em GOMBRICH, Ernst. Expressão e comunicação. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau*, op. cit. {ver especialmente páginas 68 e 69}.

⁵¹ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 77.

⁵² GOMBRICH, Ernst. André Maulraux and the crisis of expressionism. In: *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*. Londres: Phaidon Press, 1963, apud GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 77. A tradução brasileira da Edusp difere ligeiramente daquela feita pelo tradutor de Ginzburg.

⁵³ WIND, Edgar. *Pagan mysteries in the renaissance*. New Haven: Yale University Press, 1958.

⁵⁴ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 82.

⁵⁵ GOMBRICH, Ernst. Art and scholarship. In: *Meditations on a hobby horse*, op. cit., apud GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 80. Ver. GOMBRICH, Ernst. Arte e erudição. In: *Meditações sobre um cavaleiro de pau*, op. cit., p. 117.

⁵⁶ Ver GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (a primeira edição é de 1956).

⁵⁷ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais, op. cit.*, p. 83.

⁵⁸ Ginzburg nota a imprecisão do uso do termo por Gombrich. Ora o esquema parece ser histórico, ora transcendental. Cf. GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais, op. cit.*, p. 84, nota 159. É importante lembrar também que essa idéia retoma, em certo sentido subrepticamente, a noção de *Kunstwollen* como um esquema próprio a cada obra de arte e, em sentido geral, ao acontecimento da percepção do artista with all its interest, tendencies, and predilectionsf. (para essa discussão sobre a noção de *Kunstwollen*, ver a introdução de WOOD, Christopher ao *The Vienna School reader: politics and art historical method*. Nova York: Zone Books, 2000).

⁵⁹ Entrevista de Ernst Gombrich a Hayden White, Allen W. Wood, Theodore M. Brown, David I. Grosswogel e Robert Matthews. Interview/Ernst Gombrich. *Diacritics*, 1971, p. 48.

⁶⁰ Nesse ponto, Ginzburg se apóia num questionamento feito por Rudolf Arheim ao livro de Gombrich, sem, no entanto concordar com tom geral da resenha publicada no *The Art Bulletin*, XLIV, 1962, que considera superficial e desfocada. Ver GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais, op. cit.*, p. 83 e 85.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 86.

⁶² Ginzburg não comenta de onde Gombrich empresta esse conceito. Não é possível, no espaço deste ensaio, investigar sua origem, mas apenas apontar, numa primeira inferência, sua relação aparentemente direta com a estética moderna, para a qual a forma segue a funçãof (Louis Sullivan). Contudo, seria necessário lembrar o uso desse conceito na lingüística de Charles S. Peirce, bem como pela psicologia e antropologia funcionalistas. Além de sua importância para a história, como em um estudioso que Gombrich cita alhures (em seu ensaio sobre Arte e erudição, já citado), Marc Bloch. Em seu *Os reis Taumaturgos*, essa noção tem uma importância central.

⁶³ GOMBRICH, Ernst. *Art and illusion*, p. 78, apud GINZBURG, CARLO. *Mitos, emblemas, sinais, op. cit.*, p. 90.

Mas, pode-se perguntar, como entender precisamente o significado da palavra estilo, nesse debate? No referido livro, Gombrich apresentou uma definição de estilo como sistema de notação, ou mais simplesmente, esquema. O artista, em sua relação com a realidade, não a copia assim como ela é ou como a vê^{f57}, como explica Ginzburg. Ele a representa a partir de um esquema⁵⁸. Do mesmo modo, o espectador a lêf a partir de um esquema, que não necessariamente coincide com o do artista. Toda leitura de imagens é ambígua, pois o observador é forçado a escolher, entre vários esquemas, aquele que se encaixa àquela representação. Mas é também limitada por um contexto de significação. Para Gombrich, quando alguém lêf uma imagem mobiliza suas lembranças e experiências, testando essa imagem dentro desse quadro de referências. Quando o artista lêf a realidade, o faz mobilizando sua lembrança de obras já vistas, testando aquilo que vê a partir de projeções de suas lembranças e experiências. Gombrich, assim, formulava uma arma contra aquilo que considerava os excessos de uma visão expressiva ou fisiognômica da arte, já que postulava uma relação mediada entre arte e mundo, isto é, a idéia de que a arte não expressaf o mundo, mas um esquema de apreensãof do mesmo ou de facetas dele. O estilo seria o compartilhamento desse esquema.

A argumentação de Gombrich explica bastante bem a importância, pelo menos na arte ocidental, da tradição. Fenômeno que ele comprou, em outra ocasião, a uma qualidade sinfônica da arte: Cada tema que se levanta tem uma relação com o que aconteceu antes e é às vezes visto como tendo uma relação com o que aconteceu depois; e o tema adquire seu significado, parcialmente, dessa relação no interior da história da arte. Pelo menos, isso é verdade para a Arte ocidental, não para todas as outras artes.^{f59}

Tal conceito de estilo certamente responde à indagação por sua estabilidade. Ginzburg nota, entretanto, que faltava ainda explicar justamente por que os estilos têm uma história. Ou dito de outra maneira, o que configura o esquemaf? Isto é, o porquê não só das permanências na história da arte e sim também das mudanças e a relação dessas mudanças com outras operadas na história. Como é possível interpretá-las sem recair em argumentos circulares?⁶⁰

Restava, portanto, a pergunta: por que em determinados períodos históricos escolhem-se esquemas diferentes que comportam representações mais ou menos corretas da realidadef⁶¹? Entra em jogo novamente a relação da arte com o mundo, colocada em suspenso por Gombrich. A noção de história da arte como história dos artistas (bem como a noção sinfônica proposta na entrevista a *Diacritics*), tomada de empréstimo a Wölfflin por Gombrich, mostrava-se, mais uma vez, insuficiente para Ginzburg. A essa altura percebe-se que os caminhos da tradição warburguiana seguiram rumos bastante diferentes, e não sem conflitos ou contradições. Todavia, para enfrentar o problema da transformação dos estilos, Gombrich recorre a um conceito novo, estranho a essa, o de função.⁶²

Para compreender o estilo, seria necessário investigar qual papel a arte tem dentro de uma determinada sociedade. A forma de uma representação não pode ser separada de sua função, das exigências da sociedade onde aquela determinada linguagem visual é válida^{f63}. Toda

mudança de função da arte ocasionaria, portanto, uma mudança de forma, e assim, de estilo. Por sua vez, essa mudança de função pressuporia o aparecimento de novas exigências e uma postura diferente por parte do espectador.

Sendo assim, as transformações das exigências sociais (estéticas, mas também políticas, religiosas, econômicas etc.) de alguma maneira se relacionariam tanto às transformações nas atitudes e expectativas que influenciam a percepção das obras de arte (um *mental set* que nos dispõe a ver ou ouvir uma coisa em vez de outra⁶⁴, explica Gombrich), quanto às próprias formas das obras de arte. Gombrich apresentava essa gama nova de conceitos dentro de um programa de pesquisa a ser ainda desenvolvido, mas de fato não dá uma solução definitiva para o problema. A história (as relações entre fenômenos artísticos e história política, religiosa, social, das mentalidades etc.), expulsa silenciosamente pela porta, torna a entrar pela janela⁶⁵, concluía Ginzburg. Ao fim do ensaio, ele colocava a sua expectativa de que Gombrich pudesse oferecer uma resposta a esta indagação em seus estudos subseqüentes. O próprio historiador italiano, entretanto, voltaria a esse problema em outros momentos de sua reflexão.

Ligando algumas vias

Treze anos depois do ensaio sobre a tradição warburguiana, em História da arte italiana⁶⁶, Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo propuseram uma interpretação que altera substancialmente a visão sinfônica da arte gombrichiana. Ao invés de uma sucessão melodiosa de empréstimos e transformações, a história da arte foi por eles definida como uma história da sucessão de paradigmas, numa apropriação criativa da discussão de Thomas Kuhn a respeito das mudanças na história da ciência⁶⁷: utilizamos a expressão novo paradigma [diziam Ginzburg e Castelnuovo], adotando a acepção que tem na historiografia da ciência para indicar o aparecimento de uma linguagem que não só é nova, mas que tem tal prestígio que se impõe como normativa e exerce uma ação inibitória sobre aqueles que, por qualquer razão, dela são excluídos.⁶⁸

Tais paradigmas não se estabelecem a partir de um crescendo de maestria, na progressiva aproximação do artista com relação à natureza, ao confrontar o esquema herdado pela tradição, conseguindo assim romper a cadeia do estilo tradicional para alcançar uma unidade representativa maior ou diferente⁶⁹, como queria Gombrich. Carregando de maior carga semântica a idéia de rompimento, Ginzburg e Castelnuovo falam em conflito. É do conflito que se instaura constantemente no interior de qualquer tradição que surge a ruptura do paradigma tradicional e a construção de um novo paradigma.

O problema de fundo tratado pelo ensaio de 1979 é aquele da dominação simbólica, de suas formas, das possibilidades de lhe fazer frente⁷⁰. Dominação simbólica essa que, na história da arte italiana, instaura-se na relação conflituosa entre centro e periferia na geopolítica interna da Itália e na externa, quer dizer européia. Pensar essa relação na arte também significava refletir sobre a história da Itália, colocando a história dos estilos dentro de uma perspectiva histórico-geográfica, que também era política.

⁶⁴ *Idem*. Expression and communication. In: *Art and illusion*, p. 157, apud GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 91.

⁶⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 92.

⁶⁶ CASTELNUOVO, Enrico e GINZBURG, Carlo. História da arte italiana. In: GINZBURG, Carlo. *Micro-história e outros ensaios*, op. cit.

⁶⁷ No afortunado KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975 (publicado pela primeira vez em 1962).

⁶⁸ CASTELNUOVO, Enrico e GINZBURG, Carlo. História da arte italiana, op. cit., p. 60.

⁶⁹ GOMBRICH, Ernst, apud GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 91.

⁷⁰ CASTELNUOVO, Enrico e GINZBURG, Carlo. História da arte italiana, op. cit., p. 7.

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Idem, ibidem*, p. 33.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 37.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁷⁶ Um tema retomado por Castelnuovo nos ensaios reunidos em CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁷⁷ A referência a uma filiação marxista é clara em outros escritos de Castelnuovo. Sabemos que esse não é o caso de Ginzburg, que se define como um homem de esquerda não-marxista. Cf. CASTELNUOVO, Enrico. Para uma história social da arte I. In: *Retrato e sociedade na arte italiana, op. cit.*, especialmente a menção a Walter Benjamin, p. 168 e 169.

⁷⁸ Para uma extensa análise desse livro, ver LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana, op. cit.*, especialmente p. 345-359.

⁷⁹ Ambos em GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais, op. cit.*

⁸⁰ BURKE, Peter. *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, by Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 110.

Claro, não se tratava de recompor a velha explicação de tipo *geistgeschichtlich*, já que a pesquisa histórica não confirmava a sincronia do paralelismo centro artístico/centro político ou periferia artística/ periferia política. Ao contrário, ao oferecer um modelo de relação entre política e arte, baseado na idéia de conflito para a interpretação da tradição artística italiana, Castelnuovo e Ginzburg enfatizaram a complexidade dos nexos entre fenômenos artísticos e extra-artísticos, subtraindo-se assim ao falso dilema entre criatividade em sentido idealista (espírito que sopra onde quer) e socialismo primário⁷¹. É certo que afirmaram: só poderá ser centro artístico um centro de poder extra-artístico: político e/ou econômico e/ou religioso⁷², mas também que os dois critérios, o estilístico e político, muitas vezes coincidem, porque toda escola pressupõe um centro, que é cumulativamente um centro político. Os vezes, porém, divergem, por que existem centros artísticos que foram no passado centros políticos e agora já não o são. Por outras palavras, a geografia pictórica e geografia política da Itália [...] nem sempre se podem sobrepor⁷³. O nexo centro/periferia, por sua vez, também não era invariável (de um lado, inovação, de outro, atraso). Sua relação deveria ser considerada móvel, sujeita a acelerações e tensões bruscas, ligada a modificações políticas e sociais e não apenas artísticas.⁷⁴

O conflito encontrado na base de toda mudança de paradigma artístico permitia ver que o paradigma vitorioso⁷⁵ configura sempre um sistema de formas e esquemas que recebe o apoio de um poderoso grupo de consumidores e que assim acaba por determinar a procura e as expectativas do público, os diferentes devem curvar-se ou expatriar-se para situações culturais menos determinantes⁷⁶. Para compreender a relação conflituosa entre arte e sociedade, fazia-se necessário examinar concomitantemente a dinâmica das obras, dos artistas e dos consumidores de obras de arte⁷⁶, em seu processo dialético de contradição.⁷⁷

Essa espécie de travamento ou ancoragem (a metáfora da grade é aludida várias vezes por Ginzburg e Castelnuovo) conflituosa (não mais funcional, como em Gombrich) entre os três níveis de análise será a base para o aquilo que se converteria num estudo de caso dessa metodologia de investigação dos nexos entre arte e sociedade *Indagações sobre Piero*.⁷⁸

Ginzburg já havia enfrentado a tarefa de testar esse novo arranjo interpretativo em textos anteriores. Em *O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII* e *Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI*⁷⁹, conforme atentou Peter Burke, é possível ver o autor trabalhando sobre os problemas de iconografia e a sobrevivência da tradição clássica tão cara a Warburg, Panofksy e Gombrich, assim como seu interesse na relação entre a cultura letrada e a cultura popular na Itália do Renascimento⁸⁰.

Com o estudo sobre Piero della Francesca, Ginzburg entra num terreno de acirradíssima disputa. A obra e a figura do pintor florentino já contavam com inúmeros estudos e envolviam uma série de especialistas em história da arte que haviam se debruçado sobre esse fascinante enigma. Entre eles, encontrava-se a interpretação dominante daquele que é considerado (também por Ginzburg) um dos mais importantes historiadores da arte do século XX, Roberto Longhi.

O estudo de Ginzburg concentra-se na interdependência dos problemas da datação em três obras capitais do pintor florentino, o chama-

do *Ciclo de Arezzo*, a *Flagelação* e o *Batismo de Cristo*. Tratava-se de pensar um problema não pouco importante. A datação de uma obra pressupõe refletir sobre o lugar dela na trajetória de um artista, a relação com sua produção anterior e posterior, a relação do artista com a tradição (anterior e posterior) e também com seu contexto. Questões fundamentais para a reflexão sobre o uso de uma obra de arte como fonte histórica.

O estudo da datação das obras de della Francesca é de notória dificuldade devido à escassez de fontes. Roberto Longhi, em seu estudo sobre o pintor⁸¹, havia se utilizado do recurso à análise estilística e iconográfica das próprias obras para tentar contornar esse problema. A argumentação de Ginzburg pretendia demonstrar a fragilidade desse tipo de datação, baseada nos dados estilísticos e iconográficos. Se a análise iconográfica necessita de dados extra-artísticos que a ancoram, tanto mais para a análise estilística. Não que ele desqualificasse a datação baseada em dados estilísticos. O que fazia era demonstrar a dificuldade existente na tentativa de identificar um momento preciso na mudança de estilo. Essa mudança não se faz numa data, mas sim num processo, assim, esse era um dado que precisaria ser controlado por outros dados extra-estilísticos. Nos casos examinados por Ginzburg, os dados iconográficos, combinados à análise da clientela, deveriam responder às dificuldades encontradas.

O livro suscitou intensa polêmica⁸², em que ficava evidente certo corporativismo, já antecipado no prefácio à segunda edição italiana: não faltará, aposto, *f* dizia Ginzburg, algum Apeles a convidar-me a voltar aos sapatos que me competem⁸³. No prefácio à terceira edição italiana, ele comentou algumas delas e retificou dados referentes à datação da cena representada na *Flagelação*, embora tenha continuado a sustentar a proposta de datação do painel, da identificação da comitência e da interpretação do seu programa.

Nesse livro, Ginzburg praticou o método historiográfico que se viu montado até agora. Desenvolveu uma hipótese de pesquisa baseada na tentativa de fazer convergir dados biográficos, estilísticos, iconográficos e sobre a clientela, pesando a contribuição de cada um desses dados no fornecimento de pistas mais seguras para a interpretação histórica das obras de arte.

A questão chave do livro era, portanto, refletir sobre os limites do estilo como fonte para oferecer indícios à interpretação. A saída oferecida por Ginzburg era promover a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que cada produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe [...] A meta [...] de uma história social da expressão artística, só poderá ser atingida mediante a intensificação dessas análises não através de sumários paralelismos, mais ou menos forçados, entre séries de fenômenos artísticos e séries de fenômenos econômico-sociais^f. Um caminho que havia sido trilhado por Aby Warburg, para além da decifração dos símbolos^f e com uma atenção ao contexto social e cultural específico^f que o havia salvado dos excessos interpretativos^f em que incorreriam alguns de seus seguidores.⁸⁴

As indagações de Erich Gombrich, que tanto haviam fascinado Ginzburg, serviram para orientar corretamente as perguntas do livro, mas certamente não para delimitar os objetivos da análise nem suas conclusões. No prefácio à segunda edição italiana, Ginzburg explicita a



⁸¹ LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007 (com prefácio de Carlo Ginzburg).

⁸² Nos EUA, por exemplo, onde os ensaios metodológicos acima citados ainda não haviam tido uma recepção mais ampla, é recebido com reservas. Ver. BLACK, Robert. The uses and abuses of iconology: Piero della Francesca and Carlo Ginzburg. *The Oxford Art Journal*, 9:2, 1986, WILKINS, David G. Review. *Renaissance Quarterly*, v. 40, n. 1, 1987, RIESS, Jonathan. Review. *The American Historical Review*, v. 92, n. 1, 1987, CARRIER, David. Review. *Art Journal*, v. 46, n. 1. 'Mysticism and occultism in modern art, 1987; e *Idem*. Piero della Francesca and his interpreters: is there progress in art history?. *History and Theory*, v. 26, n.2, 1987.

⁸³ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 25.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 23. Num artigo sobre Picasso, Ginzburg volta à questão da interpretação selvagem^f, rebatendo algumas análises influentes a respeito da relação de Pablo Picasso com a arte africana (Bois, que, justamente, repele a tendência difusa de considerar Picasso como um mero transcritor de eventos biográficos, faz dele, a seguir, um transcritor de (inverificáveis) pulsões inconscientes. Inútil segui-lo nesse caminho^f). GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: *Relações de força, op. cit.*, p. 130.

⁸⁶ GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero, op. cit.*, p. 44.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 45.

⁸⁸ Esse modelo de análise está também presente na atribuição, datação e interpretação do *ritratto del Buffone Gonella*, estudado por Ginzburg. Ver *Jean Fouquet: ritratto del buffone Gonella*. Modena: Cosimo Franco Panini, 1996.

⁸⁹ A expressão é utilizada por LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana, op. cit.*, p. 334.

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 337.

filiação: muito oportuna a proposta, formulada por Gombrich, de partir da análise das instituições ou dos gêneros, ao invés dos símbolos, para evitar os escorregões daquela que poderíamos definir como a iconologia selvagem^f⁸⁵. Acatava-se a sugestão gombrichiana de retornar ao problema do estilo, aliada à análise iconográfica, incluindo ainda o novo elemento da clientela, incorporado à metodologia de análise proposta em *História da arte italiana*^f.

O elemento da clientela, porém, deveria ser abordado não somente no âmbito iconológico da análise. Não se deveria analisá-la a partir da identificação iconográfica suposta, mas tratá-la de modo relativamente independente à iconografia (quer dizer, como uma dimensão própria, que deveria ser indagada segundo os instrumentos da história social). Isto é, o dado da clientela deveria servir de controle tanto do dado iconográfico quanto do dado estilístico, fazendo com que todos se testassem^f mutuamente. Partia-se de um quebra-cabeças iconográfico^f que deveria ser analisado segundo as regras já formuladas por Salvatore Settis, então completadas por Ginzburg: a) todos os pedaços do quebra-cabeças devem estar concatenados; b) esses pedaços devem compor um desenho coerente [...] c) em condições iguais, a interpretação que implicar um menor número de hipóteses deve ser considerada, em geral, a mais provável (mas a verdade, não se pode esquecer, é às vezes improvável^f⁸⁶.

o decifração iconográfica deveriam ser acrescentados elementos de controle externo, como a clientela, alargando a noção de contexto ao contexto social.^f Esse dado, longe de também ser unívoco, acrescentava um elemento a mais para o controle da hipótese, permitindo restringir drasticamente o número das hipóteses iconográficas em discussão^f⁸⁷. A pesquisa histórica deveria, portanto, seguir nessas três frentes que, por uma análise combinatória, deveriam se testar entre si⁸⁸. Ao perscrutar os limites de uma leitura estilística de Piero della Francesca, Ginzburg mostrava-se capaz de corrigir a irrestrita supremacia da mesma, professada por Roberto Longhi. No entanto, não abdicava das perguntas colocadas por ela. Sua metodologia enfrentara, nesse estudo específico, aquela dificuldade estudada em outro ensaio teórico, *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*^f. Neste ensaio, destinado a uma fortuna crítica de longo alcance (bem como a vários mal-entendidos), Ginzburg deteve-se ante a problemática do indício, que levava também à reflexão sobre as possibilidades heurísticas^f⁸⁹ de certos tipos de dado que têm a propriedade de não se repetir, de serem individuais.

Sigmund Freud, Sherlock Holmes, Charles Pierce compunham alguns elos da cadeia de personagens que haviam se defrontado com essa problemática, de alguma maneira influenciados pelo método de análise desenvolvido por um perito em arte: Domenico Morelli. Esse método era a morfologia, por sua vez, ancorado numa semiótica secular, a da medicina, a *anamnese* ou leitura de sintomas. Contrapondo esse paradigma indiciário^f ao paradigma galileiano^f, baseado na generalização dos dados e na idéia de causalidade, Ginzburg traçava a origem de disciplinas como a história, marcadas pela atenção ao individual, ao irrepitível, e por um procedimento de pesquisa que exigia uma interrogação indireta e fortemente conjectural.^f⁹⁰

Conjectural sim, mas não irracional. As conjecturas, aproximações e semelhanças feitas a partir do método indiciário certamente não pres-

cindiam daquilo que pode se chamar de faro, golpe de vista, intuição⁹¹, mas Ginzburg fez uma importante distinção entre aquela idéia de intuição baseada no modelo das intuições místicas, e outra, baseada nas formas de discernimento que, apoiando-se nos sentidos, passam a refletir sobre os dados por eles fornecidos.

Ora, a análise formal não é outra coisa senão uma análise baseada nos dados da percepção, que são histórica e biologicamente constituídos e, portanto, verificáveis. Se o ensaio sobre a tradição warburguiana suscitava a vontade de: aproveitar-se das possibilidades cognitivas de um método indiciário e intuitivo (no sentido [...] de apreensão sintética, compreensiva, de uma realidade não apreensível de outra forma) e, ao mesmo tempo, construir instrumentos que permitissem controlar, isto é, testar, as hipóteses construídas⁹², método esse ainda não elaborado em todo seu alcance no artigo de 1966, *Sinais*⁹³ fornecia uma reflexão mais alentada sobre ele. Aproximando a análise formal a outros tipos de análise (como a psicanalítica, a médica, a filológica, a semiótica e a histórica propriamente dita), Ginzburg afirmava-a como um instrumento muito eficaz para armar problemas e fazer conjecturas. A morfologia, mais uma vez, era encarada não como ponto de chegada, mas sim ponto de partida, firmemente ancorado na racionalidade.⁹³

Um exemplo, um perigo e uma certeza

Seguindo esse percurso (certamente incompleto) é possível perceber que, ao invés de fazer uma cruzada contra a análise formal, Ginzburg nunca abdicou dessa abordagem, procurando reforçar o seu caráter histórico, como forma de enfrentar o legado de Gombrich — o problema sempre aberto do estilo da obra de arte.

No tocante a esse aspecto, pode-se compreender o fascínio do autor pela figura de Roberto Longhi. Como todo fascínio, sua relação com o mais importante historiador da arte italiano comporta uma dúbia postura: considera-o um exemplo e um perigo. Ele é a combinação de um filólogo com um historiador, que conhece muito bem, sobretudo, as fontes primárias, os testemunhos figurativos e também as fontes secundárias, as biografias, os catálogos.⁹⁴ Mas é o elemento adivinhatório⁹⁴ das análises de Longhi que produziu um imenso impacto sobre Ginzburg, na medida em que apontava para uma relação que o intriga em toda sua trajetória intelectual, isto é, entre morfologia e história⁹⁵: Longhi⁹⁵, diz Ginzburg, analisa as formas, o aspecto formal de Piero della Francesca ou de qualquer outro pintor e, a partir dessa leitura muito aprofundada e intuitiva dessas obras, consegue estabelecer nexos, conexões, que são morfológicas, ou seja, que nascem da análise do traço e da feitura das obras.⁹⁵

A análise formal, ou a morfologia, como prefere o autor, é considerada uma potente ferramenta para o historiador, com a qual, não obstante, deve operar com devida maestria, isto é, de maneira controlada. Para Ginzburg, como se pretendeu demonstrar até agora, as descobertas formais são um instrumento de indagação. Elas auxiliam o historiador a colocar os problemas. Essa característica é que desperta seu interesse pelas análises originais de Longhi, nas quais as descobertas formais [...] antecipam as descobertas documentais. É a relação entre

⁹¹ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*, op. cit., p. 179.

⁹² LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana*, op. cit., p. 345.

⁹³ Vê-se assim que Ginzburg está muito distante daquele *irrational scholar*, como afirmava Wilkins em sua resenha de *Piero*. WILKINS, David G. *Review*, op. cit., p. 114.

⁹⁴ GINZBURG, Carlo. ° luz de um mestre (entrevista). *Folha de S. Paulo*, 08 dez. 2007.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ GINZBURG, Carlo. Introdução. In: LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca, op. cit.*, p. 8.

⁹⁸ Questão que, não por acaso, vem também preocupando nosso autor ao longo de sua trajetória. Sobre as relações entre *ekphrasis* (descrição verbal) e *enargeia* (vividez), ver especialmente GINZBURG, Carlo. Descrição e citação. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁹⁹ GINZBURG, Carlo. *Battling over Vasari: a tale of three countries*. In: ZIMMERMANN, Michael. *The art historian: national traditions and institutional practices*. Londres e New Haven: Yale University Press, 2003.

¹⁰⁰ Sobre essa questão, remeto novamente ao prefácio de Naves, que identifica aqui o modo como Argan estabelece os nexos entre arte e sociedade: NAVES, Rodrigo, *op.cit.* p. XII e XIII. Para Naves, é no movimento que conduz das obras analisadas a questões éticas, prático-cognoscitivas e existenciais isto é, a questões histórico-sociais que está a grandeza e boa parte do interesse dos estudos de Argan. E, precisamente por serem realizadas de forma um tanto abrupta, essas passagens não surgem como simples *expressão* de um conteúdo espiritual anterior às obras, a se particularizar em momentos sensíveis. Ao contrário, essas passagens revelam o *esforço* de significação contido nesses objetos, a tentativa de estabelecer uma relação específica e diferenciada onde uma certa descontinuidade com o conjunto de atividades humanas. (grifos do autor). Ver também o ensaio de Naves em homenagem a Roberto Schwarz, *De relógios, bússolas e sextantes. Perguntas a Roberto Schwarz*. In: CEVASCO, Maria Elisa e OHATA, Milton. *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

morfologia e história, entre aquilo que nos diz o estilo e o que nos diz a pesquisa sobre a iconografia, o contexto⁹⁶.

Mas por que essas descobertas podem colocar problemas? Longhi, como mostrou Ginzburg no prefácio ao estudo sobre Piero della Francesca, elaborado pelo *mestref*, mascarava a estreita relação entre análise formal e análise histórica. No caso em questão, esta última, supostamente, estava estrategicamente confinada aos apêndices do livro.

A biografia de Piero della Francesca, a fortuna histórica de suas obras, os dados técnicos sobre seu estado de conservação são pressupostos empíricos indispensáveis, que sustentam a experiência crítica; mas a descrição os incendeia, fundindo-os e calcinando-os até não restar nenhum traço deles⁹⁷, explicava Ginzburg. A vivacidade da descrição verbal (a *ekphrasis*⁹⁸) emulava, frise-se, a experiência da apreciação da obra de maneira tão perfeita que fazia com que ela (a crítica) parecesse com aquela visão mística dos iluminados. Quem já testemunhou um grande crítico discorrendo sobre uma obra há de recordar a emoção dessa experiência e a sensação de que ela brota de um dom quase antediluviano, secreto e intransmissível. Porém, a apreciação, ou melhor dizendo, o juízo, é antes de tudo uma experiência que se estabelece com a obra, na qual afluem todos aqueles dados que Longhi supunha (ou afirmava) deixar de lado, e a própria perspectiva histórica do autor desse juízo (conforme dizia Lionello Venturi, citado no início desse artigo).

Em *Battling over Vasari: a tale of three countries*, Ginzburg argumentou que a nossa visão, contemporânea, sobre a história da arte foi moldada pelo debate acerca das interpretações de Vasari no século XIX. Entre a tradição alemã, italiana e francesa dessa interpretação, considera essa última mais próxima de nós. No que consiste essa aproximação? Num determinado tipo de perspectivismo e numa expectativa de traçar relações entre o progresso artístico, político e social. Jeanron, pintor e crítico da primeira metade do século XIX e representante dessa tradição, teria sido o primeiro a refletir sobre as implicações dessa convergência.

Homem de esquerda, Jeanron não deixou escapar a problemática relação com a tradição que supunha essa idéia de progresso: A recordação dos grandes homens pertence ao mundo e acompanha sua lei uma lei que não parece envolver descanso ou permanência. A apreciação, de acordo com Jeanron, explicou Ginzburg, altera-se com o tempo, assim, devemos nos resignar em fazer apenas julgamentos transitórios, sujeitos à revisão a qualquer instante. Mas, daquilo que parece ser uma posição humilhante, brota na realidade o direito de levantar-se contra julgamentos anteriores e registrá-los apenas como documentos, colocando acima de toda a autoridade nossa própria avaliação e nossa própria consciência.⁹⁹ Seu relativismo não é um ceticismo, alertou o historiador italiano. Jeanron produziu julgamentos críticos acerca da tradição da história da arte baseados numa forte relação com a arte contemporânea e, mais amplamente, com a realidade do mundo em que vivia. Esse modelo de análise, explícito ou não, é o que caracteriza até a história da arte na modernidade, bem como a história da arte moderna. Nela, pode-se identificar uma certa crença do caráter prospectivo da arte, na sua capacidade de, como força social, antecipar novos arranjos histórico-sociais, provisórios e incertos, sem dúvida, mas plenos de potencialidade.¹⁰⁰

Formula-se o juízo de uma obra de arte a partir da análise do estilo, da forma. Essa análise, não obstante, longe de ser uma relação hipostasiada com o objeto artístico, é histórica¹⁰¹. O juízo crítico não retira o objeto de sua história, mas, sim, tira da historicidade que é imanente à sua forma os elementos de análise que deverão ser contrastados, comparados, controlados, a partir de outros dados, sejam eles advindos da tradição artística, da iconografia, da clientela ou do público. A história da arte trata de analisar as obras de arte, formulando interpretações e juízos que são, por sua vez, também historicamente condicionados e, portanto, abertos à prova dos nove do próprio processo histórico. São interpretações e juízos transitórios, mas nem por isso irracionais.

Contra Ernst Gombrich e Roberto Longhi, mas com eles e, em certa medida, com Warburg, numa relação que certamente traz a dose de conflito inerente a todo processo de transformação de uma disciplina, Ginzburg vem contribuindo para a reflexão e o aprimoramento dos instrumentos para uma história social da arte, como queria Enrico Castelnuovo. Este, no entanto, lembrou: História social, história econômica [história cultural, história da arte, poder-se-ia acrescentar]: Lucien Febvre costumava dizer que para ele estas distinções não existiam, e que só conhecia a história¹⁰². Não é diferente a posição do autor em questão.



Artigo recebido em outubro de 2007. Aprovado em dezembro de 2007.



¹⁰¹ Sobre o assunto, ver também GINZBURG, Carlo. *Estilo: inclusão e exclusão*. In: *Olhos de madeira*, op. cit.. Preciso assinalar, entretanto, a discordância com a afirmação, incluída nesse texto, de que Theodor Adorno sustenta a necessidade de nos aproximarmos das obras de arte como entidades absolutas^f. Não há espaço aqui para debater essa idéia, apenas indico o texto em que creio que o autor tenha demonstrado a insustentabilidade dessa perspectiva isolada: ADORNO, Theodor. *Museu Valery Proust*. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: tica, 1998.

¹⁰² CASTELNUOVO, Enrico. Para uma história social da arte II. In: *Retrato e sociedade na arte italiana*, op. cit., p. 189.