



HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DAS IMAGENS: A ICONOLOGIA DE ERWIN PANOFSKY

Raquel Quinet Pifano*

Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

raquinet@acessa.com

RESUMO: O objetivo deste texto é refletir sobre o método historiográfico de Erwin Panofsky e seu conceito de iconologia. O método iconológico realiza a interpretação dos objetos artísticos, arquitetura, pintura ou escultura, a partir da decomposição das imagens e reconstrução de seus percursos no tempo e no espaço chegando ao que o autor chama de “síntese recreativa”.

PALAVRAS-CHAVE: Erwin Panofsky – História da Arte – Iconologia.

ABSTRACT: The aim of this paper is to reflect on the Erwin Panofsky's historiographical method and his concept of iconology. The iconological method performs the interpretation of art objects – architecture, painting or sculpture – from the decomposition of images and reconstruction of its paths in space and time getting to what the author calls "re-creative synthesis."

KEYWORDS: Erwin Panofsky – Art History – Iconology.

Segundo Argan, “o grande mérito de Erwin Panofsky consiste em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens”.¹ Considerando a História da Arte uma disciplina, pode-se afirmar, indistinta da História Cultural, Panofsky propôs, a partir do objeto artístico, reconstruir seu contexto histórico e “recriar” todo o processo de elaboração daquela imagem. Tal método foi sistematizado no artigo, hoje muito conhecido do público brasileiro, Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao

* Professora Adjunto do Departamento de Artes e Design do Instituto de Artes da UFJF. Doutora em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

¹ ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 51.

Estudo da Arte da Renascença.² Este artigo tornou-se conhecido ao ser publicado em 1939 como “Introducion” em **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**, Nova York. Quando escreveu este artigo, a publicação de 1939 é uma síntese de um artigo de 1932³, ele não apenas já havia produzido obra importante (Idea data de 1924), como já detinha reconhecimento internacional – em 1931, foi convidado a lecionar na Universidade de Nova York e desde então alternou períodos entre Hamburgo e Nova York até seu estabelecimento definitivo nos EUA em 1934.

Talvez Panofsky não esperasse tamanha repercussão daquele artigo introdutório. A exposição de um método de interpretação dos significados de temas antigos que reaparecem na arte do século XV e XVI investidos de significado diferente do original, suscitou intermináveis discussões, rendendo copiosa fortuna crítica. Precursor do estruturalismo e da semiótica, Panofsky tornou-se um “clássico” da história da arte, não no sentido de um modelo cristalizado, encerrado em si mesmo, mas como possibilidade de se pensar o próprio percurso das imagens. Ainda hoje, me parece legítima observação de Frangenberg, de 1991, de que “a controvérsia em torno desse modelo (referindo-se à iconologia de Panofsky) não pode de forma alguma ser dada por encerrada”.⁴

Panofsky inicia seu artigo, identificando tanto nas imagens da obra de arte, quanto nas imagens da vida cotidiana três níveis de significado ou tema. O primeiro nível é o Tema Primário ou Natural. Logo de saída, Panofsky opõe-se a Wölfflin e sua defesa de um método de análise da obra de arte baseado em descrições “puras” das formas artísticas. Panofsky insiste sobre a impossibilidade de uma descrição puramente formal da imagem visual, artística ou não, argumentando que mesmo numa descrição elementar da figuração os dados do conteúdo unem-se aos dados formais, não havendo como separá-los. Na primeira visada, identifica-se nas formas puras – “certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma

² Este artigo aparece como “Introdução” da edição portuguesa **Estudos de Iconologia**, Lisboa: Estampa, 1982; e com o título “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença” compoando a edição brasileira **Significado nas artes visuais**, São Paulo: Perspectiva, 1991.

³ PANOFSKY, E. Zum problem der beschreibung und inhaltsdeutung von werken der bildenden kunst; **Logos**, XXI, 1932.

⁴ FRANGENBERG, Thomas. Posfácio. In: PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 117.

peculiar” – não apenas o “acontecimento” como algumas qualidades expressivas.⁵ Esse universo das formas puras, cujo significado primário é identificado numa fração de segundos, e por ter um significado passível de ser reconhecido já possui um conteúdo, denomina-se mundo dos motivos artísticos. A compreensão e exposição desses motivos correspondem à descrição pré-iconográfica da obra. Dentre os três estágios de interpretação da obra de arte, o primeiro equivale a uma ordenação dos motivos artísticos, ou seja, à descrição pré-iconográfica.

Nesta etapa de interpretação, que na verdade não é mais do que uma descrição – as etapas se organizam sucessivamente em descrição, análise e interpretação –, Panofsky chama a atenção para a facilidade de identificação dos motivos artísticos, uma vez que esta depende basicamente da nossa experiência prática, acessível a qualquer pessoa. Entretanto, prevendo que pode ocorrer situação na qual o conhecimento adquirido pela experiência prática não seja suficiente, por exemplo, o conhecimento de um utensílio obsoleto, Panofsky remete ao conhecimento da história do estilo. Para ele, um princípio corretivo da interpretação, apreensível com o simples “ver a obra” e compará-la com outras. Contudo o historiador adverte que uma exata descrição pré-iconográfica não acontece sem que se saiba perceber (Panofsky usa o termo adivinhar) o seu locus histórico. Adivinhamos porque lemos o que vemos, e o tipo de representação que lemos varia segundo as condições históricas. É a esta variação das formas de representação conforme as condições históricas que Panofsky chama de história dos estilos. A percepção das diferenças estilísticas é o que nos garante uma interpretação correta do tema primário, sem que para tal necessitemos de maiores recursos a não ser o da visão.

O segundo nível a ser interpretado na obra de arte é o tema secundário ou convencional. Este é apreendido quando, aos motivos artísticos, é associado um conceito, ou seja, quando se reconhece num motivo artístico um significado determinado por convenção. A estes motivos com significados convencionais, Panofsky chama “imagens”, se as imagens apresentam-se combinadas com outras, são “alegorias” ou “estória”. Interpretar imagens, estórias e alegorias é analisar a figuração iconograficamente. Segundo o autor, a análise iconográfica diz respeito à intenção consciente do artista, apesar das qualidades expressivas da representação nem sempre

⁵ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 50

serem intencionais. Para uma análise iconográfica é necessário mais do que a experiência prática, é necessário o conhecimento de temas específicos ou conceitos adquiridos por fontes literárias ou tradição oral. Entretanto, para uma análise iconográfica exata não basta o suporte da leitura indiscriminada. Se Panofsky recorre à história do estilo como instrumento corretivo do primeiro nível, aqui tal instrumento será a história dos tipos.⁶

Para ilustrar a afirmação acima, Panofsky relembra o célebre engano iconográfico na pintura de Francesco Maffei, século XVII. Tal obra representa uma jovem segurando uma espada e uma bandeja com a cabeça de um homem degolado. A julgar pela bandeja com a cabeça de um homem, tal jovem poderia ser Salomé, mas a espada é atributo de Judite. Um homem degolado faz parte da história tanto de Salomé quanto de Judith, mas Judith, após decapitar Holofernes, coloca sua cabeça em um saco e não em uma bandeja. Como então encontrar a resposta correta? É aí que Panofsky aconselha a comparação entre os tipos. Observando e comparando a pintura do século XVI, percebe-se um tipo de Judite: a bandeja está presente em várias representações. Por outro lado, o tipo Salomé com espada não foi encontrado, assim obtém-se certa segurança em identificar aquela representação como Judite e não Salomé. Deste modo, Panofsky define a história dos tipos como “o modo pelo qual, sob diferentes condições históricas, temas específicos ou conceitos eram expressos por objetos e fatos”.⁷

O terceiro nível de interpretação de uma obra de arte, e para Panofsky aquele que realmente corresponde à “interpretação” pois revela os seu significado profundo, é a compreensão de seu significado intrínseco ou conteúdo. Este

é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.⁸

Tais princípios apresentam-se tanto nos “métodos de composição” quanto na “significação iconográfica”, ou seja, nas formas puras, nas imagens, nas estórias e nas alegorias. Através da análise dos métodos de composição e da significação iconográfica pode-se perceber uma atitude básica do artista determinada pelo seu contexto histórico.

⁶ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 50.

⁷ Ibid., p. 61.

⁸ Ibid., p. 52.

Este é um ponto fundamental não apenas para compreender o método de Panofsky, mas para apreender o seu conceito mesmo de obra de arte. Partindo da teoria das formas simbólicas de Cassirer, com quem Panofsky conviveu no Instituto Warburg e cuja teoria é central na sua reflexão, ele concebeu a obra não como produto de uma consciência superior (do artista), mas como uma substancial identidade entre as formas conscientes e as imagens do inconsciente.⁹ Citando textualmente Cassirer, Panofsky apresenta a sua iconologia:

Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestação de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores “simbólicos”. [...] A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição a ‘iconografia’.¹⁰

Note-se que ele concebe iconologia em oposição à iconografia. E voltando a etimologia da palavra iconografia, ele explica, cuidadosamente, o que a distingue de iconologia:



O sufixo “grafia” vem do verbo grego ‘graphein’, escrever; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. [...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações posteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha.¹¹

Na verdade, o que separa a iconografia da iconologia, para Panofsky, é a interpretação. A ‘leitura’ iconográfica da obra é uma análise, já a ‘leitura’ iconológica é uma interpretação. É importante nos atermos aos termos usado por Panofsky, porque eles em si nos explicam muito. A acepção da palavra ‘análise’ diz respeito à decomposição de um todo em suas partes constituintes, ou seja, decomposição dos seus elementos a fim de classificar cada um destes. Já a palavra interpretar implica um juízo;

⁹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

¹⁰ Ibid., p. 53.

¹¹ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 53.

a análise classifica, a interpretação julga as imagens pictóricas, que antes de pictóricas ou visuais, são mentais. Panofsky procura, como um detetive, no contexto onde a obra e o artista se inserem, aqueles elementos que nutrem a imaginação do artista na elaboração de uma imagem e que ele traduz visualmente mesmo que inconscientemente. Por isso Argan afirma que o método iconológico de Panofsky é uma investigação histórica pois “reconstrói o desenvolvimento ou o percurso das tradições da imagem”.¹²

A iconologia é um método histórico, segundo Argan, porque não forma classes e sim séries – o próprio Panofsky usou o termo classificação ao se referir à iconografia. A distinção entre classe e série encontra-se justamente no sentido que cada um dos termos assume: classe vincula-se à tipologia (e por isso o princípio corretivo da análise iconográfica é a história dos tipos), enquanto série refere-se à história. Somente o discurso histórico compreende em sua totalidade o sentido histórico da série. Os fatos artísticos não constituem uma classe, mas uma série porque possuem um nexos histórico. É exatamente neste ponto que a iconologia distingue-se da iconografia. Esta última apenas classifica a imagem visual, enquanto que a primeira investiga, compreende, ordena, enfim, por meio de um juízo, traz à luz seus nexos históricos.

Não foi por acaso que Panofsky utilizou o termo do século XVI: iconologia. Notabilizou-se na história das artes visuais a obra de Cesare Ripa intitulada **Iconologia**. Como grande erudito e conhecedor do pensamento artístico e filosófico do século XVI italiano, o sentido de iconologia em Ripa obviamente não lhe passou despercebido. Quando Panofsky escreveu o seu artigo metodológico, como aludido, ele já havia escrito *Idea* há aproximadamente sete anos. É certo que em *Idea*, a iconologia não é o tema central da sua reflexão, na verdade ela aparece como exemplo do seu argumento e o nome de Ripa é citado apenas em nota, mas é certo também que Panofsky compreendia profundamente o seu significado. Iconologia não se restringia a uma tipologia. Já no século XVI, o termo pressupunha interpretação. Justificando o fundamento metafísico da arte do Maneirismo, e sobretudo o seu caráter simbólico, distinto da arte do século XV, Panofsky explica o tom especulativo que a teoria da arte assumiu naquele momento. Ao falar da nova sensibilidade que motivou tal transformação da teoria da arte, ele afirma:

¹² ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 52.

Para essa nova sensibilidade, o mundo visível não é mais do que o símbolo de significações invisíveis e espirituais, e a oposição do sujeito e do objeto, da qual o pensamento teórico tomava consciência, só pode resolver-se por referência a Deus.¹³

Panofsky compreende esse sentido espiritual do mundo visível, que o Maneirismo só podia compreender à luz da existência divina, como subjetividade do artista que, graças á faculdade da imaginação, produz imagens mentais traduzidas visualmente. E o meio para a compreensão dessas imagens é a interpretação iconológica. Continuando a passagem acima, ele chama atenção tanto para o desejo da época de representar um conteúdo simbólico, quanto para a interpretação das obras do passado:

E, assim como as obras de arte da época procuram tão freqüentemente exprimir, para além de seus conteúdos simplesmente visíveis, todo um conjunto de pensamentos cujo sentido é alegórica ou simbolicamente apresentado (jamais a ciência dos emblemas e das alegorias floresceu tanto como nessa época); assim como, por referência às obras contemporâneas cujas significações são freqüentemente alegóricas, as obras do passado tornam-se objeto de interpretações igualmente alegóricas; assim como, finalmente, novos esquemas vêm substituir a arte de compor segundo modelos formais do Renascimento por uma “espiritualização” da representação, também a faculdade que tem o artista de representar as coisas deve exprimir doravante um princípio mais elevado, suscetível de enobrecer o homem que apresenta dons artísticos e de preservá-lo das ameaças da dispersão e irresolução.¹⁴



Panofsky compreende que as imagens artísticas do Maneirismo, mais espiritualizadas, são interpretações alegóricas das obras do passado, o que equivale a dizer que a interpretação do passado ocorreu no campo do simbólico. Mas mesmo no campo do simbólico, as relações são históricas. Ao se referir, em nota, à **Iconologia** de Cesare Ripa, ele afirma que ela “ilustra de modo particularmente claro as relações profundas do Maneirismo com a Idade Média, sendo já suficiente para ilustrar a tendência dessa época”.¹⁵

O mesmo zelo de Panofsky ao definir iconografia, partindo da etimologia da palavra, verificamos quando se refere à iconologia:

Devido às graves restrições que o uso corriqueiro, especialmente neste país (EUA), opõem à palavra “iconografia”, proponho reviver o velho

¹³ PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 97. (Coleção Tópicos)

¹⁴ Ibid., p. 97.

¹⁵ PANOFSKY, 1994, op. cit., p. 238.

e bom termo, “iconologia”, sempre que a iconografia for tirada de seu isolamento e integrada em qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico, que tentemos usar para resolver o enigma da esfinge. Pois, se o sufixo “grafia” denota algo descritivo, assim também o sufixo “logia” – derivado de “logos”, que quer dizer pensamento, razão – denota algo interpretativo. [...] Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa.¹⁶

A iconologia investiga a gênese e o significado das imagens figurativas, estuda, portanto, a “interação entre os diversos tipos; a influência das idéias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico”.¹⁷ Assim, a iconologia é um método de interpretação que resulta, mais do que da análise, da síntese. Síntese de um quadro conceitual maior, de um contexto no qual a obra ou grupo de obras está inserido. Contudo, do alto de sua lucidez, Panofsky tem claro o risco do seu método: “Há, entretanto, certo perigo de a iconologia se portar, não como a etnologia em oposição à etnografia, mas como a astrologia em oposição à astrografia”.¹⁸ Como fez com as etapas anteriores à interpretação iconológica, Panofsky apresenta um princípio corretivo.

Aprender os princípios básicos e gerais inerentes à obra que nem sempre são fruto de uma escolha consciente do artista, não depende apenas de um conhecimento erudito. Não existe uma relação direta entre aqueles princípios e a imagem figurativa como, conforme o exemplo usado por Panofsky, o texto de João 13:21 e iconografia da Santa Ceia. A percepção dessas sutis relações depende de um certo talento em usar aquela faculdade mental denominada “intuição sintética”. Como a interpretação sustentada pela intuição sintética do intérprete é condicionada à sua psicologia e à sua “visão de mundo”, a aplicação de princípios corretivos será fundamental. Será a história dos sintomas culturais que garantirá exatidão a esta última fase da interpretação.

É aqui que a teoria dos símbolos de Ernst Cassirer se faz mais presente. Sintoma cultural é compreendido por Panofsky como símbolo na acepção de Cassirer. Símbolo é aquilo que o homem, enquanto ser racional, criou para compreender a realidade e que o distingue dos demais animais. À sua experiência da realidade é sempre

¹⁶ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 54.

¹⁷ Ibid., p. 53.

¹⁸ Ibid., p. 54.

interposta uma espécie de véu, ou seja, uma teia simbólica que difere de cultura para cultura. O homem não é somente um animal racional, mas precisamente um animal simbólico, essa é a lição de Cassirer.¹⁹ Seria esse “véu” (ou “lentes”), mediador da relação artista e realidade, diverso em espaço e tempo (e nem sempre consciente ao artista) que Panofsky quer entender, ou seja, a dimensão simbólica da obra.

A intuição sintética é corrigida pela história dos sintomas culturais à qual corresponde a “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos”.²⁰ O historiador da arte terá que avaliar o que **julga** ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras sobre as quais se detém, baseando-se naquilo que acredita ser o significado intrínseco dos demais documentos da civilização historicamente correspondente a obra em estudo. Terá que estimar os documentos que testemunham as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país em questão. Aí, na investigação dos significados intrínsecos ou conteúdo as muitas disciplinas humanísticas encontram-se deixando de “servirem apenas como criadas uma das outras”.²¹

Em resumo, Panofsky estabelece três níveis de interpretação de três diferentes temas da obra de arte: natural, convencional e o conteúdo. Diante deste temas distintos, o ato de interpretar também será distinto: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica respectivamente. Como tais estágios dependem de um equipamento subjetivo, e por isso mesmo é grande a possibilidade de erro, elas serão submetidas sempre a princípios corretivos: história do estilo, história dos tipos e história dos sintomas culturais, todos eles unidos por nexos históricos. A soma desses princípios corretivos é a tradição, é o que assegura a validade não só do método iconológico mas da disciplina História da Arte. O entendimento da tradição garante exatidão ao conhecimento da história da arte e faz desta uma disciplina humanística e não uma ciência.²²

¹⁹ CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**. Lisboa: Guimaraes Editores, 1995.

²⁰ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 63.

²¹ Ibid., p. 63.

²² Cf. PANOFSKY, Erwin. História da arte como disciplina humanística. In: Ibid.

A TRADIÇÃO DAS IMAGENS

Ao conferir à dimensão histórica, o fundamento da interpretação iconológica, o método de Panofsky opõe-se ao formalismo de Wofflin e, de certa forma, se apropria do conceito de *Kunstwollen* (querer artístico) de Riegl, deslocando-o da esfera da pura psicologia. Em relação à concepção de história da arte de Wofflin como história do “ver”, cujo fundamento é a análise de cinco pares de categorias opostas – linear x pictórico, aberto x fechado, plano x profundidade, pluralidade x unidade, clareza x obscuridade –, Panofsky argumenta que tais categorias não derivam do olho, mas de uma “vontade de forma que é imanente a toda uma época e se funda sobre uma atitude fundamental idêntica do espírito”.²³ Seria esta “vontade de forma” semelhante ao “querer artístico”, *Kunstwollen*, formulado por Riegl? De qualquer modo, mesmo sofrendo influência do *Kunstwollen* riegliano, Panofsky altera seu sentido original, operando certa “despsicologização” de tal conceito. No método de Panofsky, o *Kunstwollen* riegliano ou a *vontade de forma* não se refere a uma realidade psicológica individual ou da época, mas explica as características formais e o conteúdo da obra de arte na ordem da história do sentido do fenômeno artístico, considerando sempre seus nexos históricos.

O método iconológico de Panofsky, venho insistindo, é acima de tudo um método histórico. Como método histórico investiga as imagens no seu percurso ou desenvolvimento ao longo do tempo. Em outras palavras, tal método visa compreender a tradição da imagem definida por Panofsky como “a soma total dos processos históricos”.²⁴ Podemos identificar a “origem” dessa concepção de interpretação da imagem fundamentada no conceito de tradição das pesquisas de Aby Warburg e a Biblioteca, posteriormente Instituto Warburg. A influência de Aby Warburg, com quem Panofsky conviveu, sobre seu pensamento é notória, principalmente, se considerarmos que o programa do Instituto Warburg era “o estudo das continuidades, rupturas e sobrevivências da tradição clássica”.²⁵

²³ PANOFSKY apud GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 67.

²⁴ Ibid., p. 64.

²⁵ GINZBURG, 1990, op cit, p. 42.

O ponto de partida de Aby Warburg e ao mesmo tempo o “problema” que norteou toda a sua reflexão foi o da influência da Antiguidade sobre o Renascimento. Autor de obras como **O Renascimento do Paganismo Antigo** e **Arte Italiana e Astrologia Internacional do Palácio Schifanoja de Ferrara**, Warburg pesquisou a adoção pelo Renascimento de certas formas da Antiguidade Clássica. Debruçou-se sobre o tipo de representação dos movimentos do corpo, do vestuário e assim por diante, nas figuras do Quattrocento florentino. Encontrando a sua origem na Antiguidade, Warburg compreendeu que o recurso ao passado não se fazia por questões de ordem formais, mas era sintoma de uma nova orientação emocional presente em toda a sociedade quatrocentista. Ao refletir sobre a assimilação pela arte e pela sociedade florentina de um determinado tipo de representação, Warburg reformulou a própria noção de Antiguidade. Ao invés do *pathos* apolíneo comumente atribuído à Antiguidade pelos historiadores, ele reconheceu o *pathos* dionisíaco. A Antiguidade para ele era a Antiguidade dionisíaca. Ele identificou o mesmo uso da “mímica intensificada” nas representações dos homens do Quattrocentos, fosse na pintura, no vestuário, na cabeleira ou na escrita, e o associou ao emprego das “fórmulas do patético” (*Pathosformeln*), entendendo tais fórmulas como “fórmulas genuinamente antigas de uma expressão física ou psíquica intensificada, ao estilo renascentista, que se esforça em representar a vida em movimento”.²⁶ Assim, Warburg, explicou que o homem do renascimento recorria às “fórmulas do patético” buscando romper com “os vínculos impostos pela Idade Média à expressão”.²⁷

Warburg também chamou a atenção de seus contemporâneos para a importância de documentos na época aparentemente sem importância como testamentos, cartas amorosas, pinturas de autores obscuros, tidos até então como de interesse exclusivo dos historiadores de costumes. O estudo destes documentos “sem importância” lhe possibilitou estabelecer maiores relações entre as representações figurativas e a mentalidade de uma dada sociedade. Deste modo, o objetivo central de suas pesquisas foi o de compreender uma determinada situação histórica a partir de seus testemunhos figurativos e documentais. O auxílio de documentos tidos como não

²⁶ WARBURG, 1905 apud GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 44.

²⁷ Ibid.

“oficiais” foi amplamente usado por Panofsky em seu método da iconologia. Aliás, diga-se de passagem, que sem tais documentos a pesquisa iconológica não se realiza.

Warburg demonstrou que a cultura figurativa renascentista alimentou-se das imagens recebidas da Antiguidade, ou seja, as imagens históricas. Panofsky continuou seus estudos nesta mesma direção: a descoberta das formas da Antiguidade pelo Renascimento. Juntamente com F. Saxl, outro pesquisador do Instituto Warburg, propôs a tese de que com o retorno à Antiguidade o Renascimento inaugurou a consciência histórica moderna. Comparando o surgimento dessa consciência histórica com a invenção da perspectiva, Panofsky propôs um paralelismo entre os acontecimentos artísticos e os históricos, estabelecendo uma relação de dependência para a sua compreensão.

Do mesmo modo que era impossível para a Idade Média elaborar um sistema moderno de perspectivas, que se baseia na conscientização de uma distância fixa entre o olho e o objeto e permite assim ao artista construir imagens compreensíveis e coerentes das coisas visíveis, assim também lhe era impossível desenvolver a idéia moderna de história, baseada na conscientização de uma distância intelectual entre o presente e o passado que permite ao estudioso armar conceitos compreensíveis e coerentes de períodos idos.²⁸

Assim, ele traça o percurso da tradição ocidental. Esta tradição tem seu “início”, se este for o termo mais adequado, na Antiguidade pagã, mas Panofsky não considera tal percurso como rupturas e sim como um processo em desenvolvimento. Desenvolvimento de uma tradição que se dá a partir da tradução e que necessariamente implica “traição”. Tomando sempre um quadro conceitual como referência, Panofsky procura delimitar o contexto em que a obra foi produzida e nesta procura, inevitavelmente encontra pequenas diferenças. Diferenças resultantes da tradução que move o processo histórico. Quando constrói o contexto, opera com a idéia de que tradição remete à tradução e em algum ponto desta tradução haverá uma grande traição. Logo, a tradução sempre é errada. Nesta perseguição do desenrolar da tradição, um período não rompe com o imediatamente anterior para retornar a outro simplesmente. Como exemplo, seria o retorno do Renascimento à Antiguidade Clássica. Tal retorno, no sentido estrito do termo, seria impossível uma vez que a Idade Média modificou a

²⁸ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 83.

mentalidade dos homens, uma vez que a Idade Média traduziu a Antiguidade e em algum momento dessa tradução houve uma traição:

Tinham (os renascentistas) de lutar por uma nova forma de expressão, estilística e graficamente diferente da clássica assim como da medieval, mas no entanto relacionada com ambas e devedora de ambas.²⁹

É certo que na reconstrução do processo das tradições das imagens, tal processo pode não ter uma lógica, no sentido de uma direção constante, mas certamente tem uma ordem.³⁰ Uma ordem que se evidencia no processo de fatura da obra pelo artista. Ao fazer a obra, o artista “presentifica” experiências passadas, recupera a memória. O processo de feitura da obra ordena o movimento de recuperação mnemônico, o movimento da imaginação, muitas vezes confuso e impreciso, e lhe confere significado. O que faz com que o artista transforme as representações iconográficas de determinados temas não é uma resolução deliberada e arbitrária, mas um processo de imaginação resultante de experiências culturais perfeitamente identificáveis. Na imaginação do artista, por exemplo do Renascimento, encontrava-se de maneira desordenada não apenas as imagens provenientes da Antiguidade Clássica, como também aquelas decorrentes da sua experiência sensorial. Estas imagens constituem um conjunto de noções que o artista, indiscriminadamente, utiliza ao fazer sua obra, são instrumentos de trabalho. As representações figurativas são códigos convencionados e, por isso, compreensíveis tanto ao artista, quanto ao espectador, pois sem tais convenções a obra seria indecifrável. A arte é concebida e atua dentro de um contexto, ou seja, de um campo cultural dado e aceito, que deste modo concorre para modificá-lo. Vale frisar que Panofsky pertence a uma geração que apregoará a “crise da arte”, ou seja, a “separação das atividades artísticas do contexto das atividades que, nesta condição da sociedade, produzem cultura”.³¹ Por isso, a arte é pensada como capaz de intervir no contexto cultural em que está inserida.

Como arte e contexto histórico são uma via de mão dupla, é imprescindível à interpretação iconológica a interpretação do maior número possível de imagens

²⁹ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: _____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 87.

³⁰ ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

³¹ Ibid., p. 85.

contemporâneas à obra em questão. Daí a importância de gravuras populares, de medalhas, moedas, ilustrações de outra ordem, enfim, coisas do gênero. O historiador da arte, durante sua pesquisa, deverá recolher o maior número possível de documentos mesmo que aparentemente não se relacionem diretamente com o tema tratado. Panofsky afirma que tais documentos proporcionarão maior conhecimento sobre a obra estudada e assim maior exatidão nas afirmativas. Longe de ser um mero “recolhedor de documentos icônicos”, o iconólogo o faz guiado por um juízo de valor. Juízo que o próprio Panofsky chamou de “síntese recreativa”. Ao apurar aquelas imagens que não necessariamente são imagens artísticas (ou melhor, não devem ser somente imagens artísticas), o historiador, sintetizando todas aquelas imagens, recria a imagem artística que ele está interpretando. Não mencionamos acima que a iconologia não analisa e sim sintetiza? No processo de interpretação da imagem visual, o historiador decompõe aquela imagem em várias imagens. Enquanto a iconografia limita-se a uma descrição, a iconologia faz da obra uma síntese “porque reconstrói a existência prévia da imagem e demonstra a necessidade do seu renascimento naquele presente absoluto que é a obra de arte”.³²

A idéia de síntese, assim como a própria iconologia, está estreitamente relacionada à idéia de estilo de época (e de lugar). Não me parece casual o fato de Panofsky não se dedicar à arte moderna ou *não-objetiva* como ele a chamou. Ora, desde 1931 Panofsky lecionava em Nova York, em 1934, se estabeleceu definitivamente nos EUA onde morreu em 1968, em 1939, publicou **Estudos de Iconologia** e sua última obra foi **Arquitetura Gótica e Escolástica** de 1957. No entanto ele nunca se deteve sobre a arte moderna e muito menos sobre a arte americana cujo “*bum*” ele testemunhou pessoalmente. Por que isso? Como pensar uma explicação para o aparente desinteresse, se não pela impossibilidade de aplicação da noção de estilo na interpretação da arte moderna?

Panofsky, assim como sua geração, pensa a arte como algo que está a serviço de um aperfeiçoamento interior do indivíduo e da cultura. A arte cumpre um programa pedagógico de aperfeiçoamento de cada ser humano individualmente. Em toda obra de Panofsky, percebe-se uma certa tensão entre a discussão dos autores individuais e a discussão dos estilos. Na arte moderna em diante, seria problemático estabelecer

³² ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 54.

relações entre estilo e individualidade, contexto e individualidade, justamente porque esta estaria limitada à cultura subjetiva do seu autor. Neste sentido, o estilo – por abranger melhor o contexto – cumpre com maior eficácia aquele programa de aperfeiçoamento do indivíduo.

ARQUITETURA GÓTICA E ESCOLÁSTICA

Arquitetura Gótica e Escolástica foi apresentado pela primeira vez em 1948 no ciclo de conferências de Wimmer, na Pennsylvania. Três anos após, quando publicado na forma de livro, novamente Panofsky se viu em meio a muitas discussões suscitadas não apenas pelo que diz respeito à arte e filosofia medievais, mas também pelo método empregado. Tal texto é uma espécie de coroamento de seu método: Panofsky interpreta o significado intrínseco daquelas formas arquitetônicas, as imagens, a partir da filosofia que constitui o seu contexto:

Assim, a hora e o local de nascimento dos primórdios da escolástica coincidem com os dos primórdios da arquitetura gótica [...]. Tanto uma nova forma de pensar como o novo modo de construir disseminaram-se a partir de uma região geograficamente circunscrita num raio de aproximadamente cento e cinquenta quilômetros em torno de Paris [...].³³

Apesar do anúncio da tese de um paralelismo temporal entre a arquitetura gótica e a filosofia escolástica logo no início do texto, ao longo da primeira seção, Panofsky “olha” muito mais para o Renascimento do que para o Gótico propriamente, operando uma separação entre duas posições que seriam antitéticas em relação a um tipo de síntese que ele irá surpreender na discussão do gótico e da escolástica. De um lado, aborda os nominalistas, sobretudo Guilherme de Ockham, e de outro, a mística de mestre Eckhardt. Comparando os dois pensamentos, Panofsky chama a atenção para que ambos remetem a um universo muito mais “individualista”. Mais individualista, naturalmente, em relação ao período gótico escolástico. Panofsky parece afirmar negativamente a síntese que ele mesmo propôs estabelecer: chama a atenção para uma síntese entre partes distintas para mostrar que no período seguinte tal síntese não será mais possível. Contrastando o Gótico em seu apogeu com o Renascimento, Panofsky

³³ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 3.

compreende tal período como uma espécie de preparação para a chegada do Renascimento.

Apesar de muito distintos, a mística e o nominalismo se aproximam pela idéia de infinito. Para o místico, a sua subjetividade individual não tem limite, pois se multiplica pelo próprio vínculo com Deus. Ela se expande ilimitavelmente. Configura-se aí a idéia do infinito associado ao sujeito — Panofsky identificará no seu estudo sobre Dürer o tema do infinito e a mística alemã. Já para o homem nominalista, o objeto, não o sujeito, se transforma em um mundo sem limite. A realidade, o mundo é composto de inúmeras partes, infinitas partes na qual cada uma tem um sentido em si mesma. Existindo por si mesmas, as partes do mundo são reunidas em um princípio de dispersão. O mundo se fragmenta e se transforma em objeto sem limite. Por caminhos diversos, a idéia de infinito está presente em ambos: na mística, o infinito se dá em relação ao sujeito, para o nominalismo, em relação ao objeto. Panofsky chama a atenção que tanto um quanto outro operam com o conceito de infinitude.



Também aqui o nominalismo e a mística revelam-se como os extremos que se tocam. É fácil perceber que essas tendências aparentemente inconciliáveis do século XIV se interpenetram de diversas maneiras, fundindo-se finalmente, por um breve e grandioso momento, na pintura dos grandes flamengos e na filosofia de seu admirador Nicolau de Cusa, falecido no mesmo ano que Rogier van der Weyden.³⁴

De fato, Panofsky propõe refletir sobre a relação da arte com a filosofia num determinado tempo e espaço, mas não perde nunca de vista o processo da tradição das imagens, o que o faz pensar o Gótico em direção ao Renascimento.

A perspectiva sintetiza o Renascimento, pois sintetiza a relação sujeito e objeto. A perspectiva estrutura a pintura, o ponto de fuga transforma o plano pictórico em um cubo cujo fundo é infinito. Assim, o quadro é transformado em uma janela. A idéia da consciência da subjetividade em oposição ao objeto expressa-se na estrutura perspéctica da pintura que tem no espaço infinito do quadro (representado pelo ponto de fuga) o inverso simetricamente oposto ao sujeito. Panofsky analisa o apogeu gótico, identificando uma certa propensão para articulação com o período imediatamente posterior, o Renascimento, que tem a regra individualista como centro de sua definição.

³⁴ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 13.

Via mística, via nominalismo, via adoção da perspectiva na pintura, Panofsky entende o processo de definição do mundo a partir da atividade individual.

Será somente a partir da segunda seção que Panofsky irá expor seu argumento: a estreita relação entre arquitetura gótica e escolástica:

Em contraste com um mero desenvolvimento paralelo, trata-se [...] de uma verdadeira relação de causa e efeito, entretanto, contrariamente à influência individual, essa relação de causa e efeito resulta de um processo de difusão genérico, e não de influências diretas. Forma-se a partir do que poderíamos denominar [...] um hábito mental – através do qual aqui compreendemos esse surrado lugar-comum em seu sentido exato, escolástico, como “princípio que rege a ação” [...]. Tais hábitos mentais exercem sua ação em qualquer cultura [...].³⁵

Compreender o que gera o “hábito mental”, quais são as suas ações e identificá-las nas imagens visuais só é possível com o emprego do método iconológico. Panofsky admite não ser tarefa simples “isolar de muitas outras uma força motriz capaz de moldar hábitos mentais”.³⁶ Mas, argumenta que num determinado período que vai de “1130 a 1270, e numa zona de cem milhas em torno de Paris” tal tarefa é possível. Então, justifica tal recorte, explicando “o monopólio da escolástica na formação intelectual naquele âmbito restrito”. Panofsky detém-se numa espécie de “apanhado histórico” para justificar a estreita relação, naquele âmbito específico, entre arquitetura e filosofia. Com a reforma gregoriana, os mosteiros perderam a importância e tiveram seu poder político transferido para as catedrais góticas. Foi neste momento, precisamente, que as igrejas de capitais começaram a desenvolver uma estética própria. A catedral gótica era uma igreja urbana que envolvia uma atividade pedagógica. Ora, o fortalecimento da pedagogia pautou-se na filosofia da escolástica, elaborando uma pedagogia da luz que materializava-se na arte gótica. A estrutura arquitetônica da igreja, bem diferente da dos mosteiros, orientou-se para cima, recebendo e filtrando a luz. Tanto o Gótico quanto a Escolástica alteraram a estrutura do esclarecimento. Pela primeira vez no ocidente medieval, começou-se a operar com a metáfora da luz. E a primeira luz que efetivamente se tornou importante foi a luz da escolástica, a luz que vinha do gótico.

Após apresentar o quadro de surgimento e fortalecimento político da catedral gótica, e nisso há estrita vinculação com a escolástica, Panofsky detém-se na figura do

³⁵ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 14.

³⁶ Ibid.

arquiteto profissional: o arquiteto profissional [...] aprendia seu ofício desde o início e supervisionava suas obras pessoalmente. Nesse processo progredia até o ponto de se tornar um homem do mundo, muito viajado e com frequência bastante letrado [...].³⁷ Embora ele cite alguns nomes, o arquiteto é uma figura anônima se comparado com os autores renascentistas. Tal é a grande questão que permite o sucesso da interpretação iconológica, um método profundamente ligado à noção de estilo de época. O arquiteto profissional não se torna mais importante pela sua obra individual, ou seja, a sua obra não é associada ao seu nome. Na verdade, o mesmo ocorre com a Escolástica, o nome mais conhecido é o de Tomás de Aquino e, por ter sido seu professor, Alberto Magnum.

Quando nos indagamos de que modo esse hábito mental, estimulado pela escolástica inicial e do apogeu, pode ter influenciado a arquitetura gótica, convém deixar de lado o conteúdo dessa estrutura e nos concentrarmos, como teriam aconselhado os próprios escolásticos, em seu *modus operandi*. [...] o arquiteto mantinha contato estreito com os escultores, pintores de vidro, entalhadores, etc, [...] aos quais transmitia a programação iconográfica que, por sua vez, só poderia ser desenvolvida em estreita cooperação com um conselheiro escolástico.³⁸

Assim ele começa a seção III, mostrando como a escolástica forneceu um programa iconográfico à arquitetura da época:

A paixão pela clareza transmitiu-se, todavia, a todos os espíritos envolvidos em questões culturais – o que é perfeitamente natural, tendo em vista que a escolástica detinha o monopólio da formação intelectual – tendo-se tornado um hábito mental.³⁹

Panofsky já havia chamado a atenção para a idéia de hábito mental como um quadro onde se lê uma unidade de espírito. É a idéia de “espírito da época” que, associada às noções de Hegel e Herder, apresenta-se numa versão mais hermenêutica nessa análise. Aos poucos, Panofsky amplia pouco o debate até chegar à discussão da visualidade e dos sentidos. O método da escolástica entra em todos os domínios da reflexão. Panofsky não se refere somente à substância do argumento, ele refere-se à forma, à disposição da escrita escolástica, sugerindo certa solidariedade entre forma e conteúdo no processo de reflexão escolástica. A idéia das repartições múltiplas e

³⁷ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 17.

³⁸ *Ibid.*, p. 18.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

subdivisões própria da reflexão e organização escolástica, Panofsky amplia para a visualidade.

O que se observa na poesia aplica-se também às artes plásticas. A moderna psicologia da Gestalt recusa-se, ao contrário das doutrinas do século XIX e em consonância com as do século XIII, a “atribuir a capacidade de síntese apenas às funções superiores da mente humana”, e realça as forças configurativas dos processos sensoriais”. A própria percepção é hoje considerada – cito textualmente – uma espécie de “inteligência”, que “organiza os objetos da percepção segundo o modelo de configurações simples e “boas”, no “esforço do organismo de assimilar estímulos à sua própria estruturação” (Arnheim). Temos aí uma formulação moderna para o que Tomás de Aquino quis dizer quando escreveu: “Os sentidos exultam ante coisas bem proporcionadas, já que estas se lhes assemelham; pois também os sentidos são uma espécie de razão, assim como qualquer força cognitiva”.⁴⁰

Panofsky afirma que a inteligência não se dá apenas no conceito, mas também nos sentidos. Esse ponto é importante, pois a percepção partilha de uma mesma lógica que a da escolástica. Ora se a percepção está organizada segundo uma mesma lógica, evidentemente, as artes visuais conhecerão um ordenamento semelhante. Este é o argumento exposto na passagem abaixo:

Não é de estranhar que um modo de pensar que considerava necessário clarear a fé por meio de um apelo à razão e a razão por meio de um apelo à capacidade imaginativa, também se sentisse obrigado a “clarear” esta última por meio de um apelo aos sentidos.⁴¹

Aí, Panofsky transfere a discussão para as artes especificamente, discorrendo sobre as imagens até o ponto em que explica de vez o Gótico pela Escolástica:

Como a Summa do apogeu escolástico, a catedral do apogeu gótico aspirava em primeiro lugar à “completude”, caminhando assim por meio da síntese e eliminação, em direção a uma solução completa e definitiva. [...] Através de seu programa imagético, a catedral do apogeu gótico tentava representar todo o conjunto do conhecimento cristão da teologia, da moral, das ciências naturais e da história, no qual tudo tinha seu lugar certo, e sendo suprimido o que não tivesse. De modo semelhante, buscou-se na estrutura arquitetônica uma síntese de todos os motivos centrais [...].⁴²

Em seguida, Panofsky anuncia como a arquitetura, especificamente, seguiu a lógica escolástica de organização dos elementos: “A segunda exigência que a

⁴⁰ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 27.

⁴¹ Ibid., p. 28.

⁴² Ibid., p. 31.

escolástica fazia ao texto, a “estruturação segundo um sistema de partes e partes das partes homólogas”, encontra sua expressão mais viva na divisão e subdivisão uniforme de toda a edificação”.⁴³

Panofsky inicia seu texto prometendo um paralelismo entre a arquitetura gótica e a escolástica. À medida que a análise avança, percebe-se que a relação entre as duas, arquitetura e filosofia, não é propriamente de paralelismo: a filosofia dita a forma arquitetônica. Na verdade, o que Panofsky faz é analisar a arquitetura gótica a partir do seu método iconológico, ou melhor, demonstrar a aplicação do método iconológico. Tal aplicação consiste no esforço de esclarecer a visualidade por referência a um conjunto de “textos”, que não necessariamente são textos escritos. Em outras palavras, Panofsky esclarece as imagens visuais, no caso a arquitetura, tomando como referência um contexto, erudito ou social, ou outros desenhos ou pinturas. O contexto é conceitualmente traduzido na imagem visual. A aplicação do método iconológico na interpretação da arquitetura gótica nos remete à idéia de que o sentido da visualidade encontra-se sempre fora dela. O sentido da visualidade é dado por um contexto que lhe é mais amplo. Daí, a promessa inicial de paralelismo não pode ser cumprida, pois o contexto da arte Gótica é a escolástica e não vice-versa.

Diante de todas essas considerações, o leitor interessado poderá sentir-se como o doutor Watson diante das teorias filogenéticas de Sherlock Holmes: “Isso é realmente curioso”.⁴⁴ Assim Panofsky encerra seu texto **Arquitetura Gótica e Escolástica**. Ele compara o historiador da arte, no caso o iconólogo, ao personagem de Conan Doyle, o famoso detetive inglês que por sua astúcia e perspicácia desvenda os mais intrigantes mistérios, revelando sempre a verdade. Astúcia e perspicácia são qualidades fundamentais ao iconólogo, que não pode se amparar apenas no conhecimento erudito. Como o detetive inglês que no final da história reconstrói a cena do crime, a partir dos indícios que ele acumulou durante a sua investigação, explicando todos os seus componentes, o iconólogo reconstrói a imagem que ele está interpretando, revelando a origem e o significado de cada elemento ali presente. No processo de investigação, o historiador da arte constrói o contexto em que a obra está inserida e a interpreta a partir dele. Como *Arquitetura Gótica e Escolástica* é uma demonstração do método

⁴³ PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 32.

⁴⁴ Ibid., p. 61.

iconológico, a imagem que Panofsky constrói, ao citar Sherlock Holmes para finalizar o texto, pode ser interpretada como uma “síntese recreativa” do próprio trabalho do historiador da arte.



www.revistafenix.pro.br