



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VIDAS DA ICONOLOGIA
CONFIGURAÇÕES, USOS E EFEITOS DO MÉTODO ICONOLÓGICO
DE ERWIN PANOFSKY

CÍNTIA CHAVES RODRIGUES

BRASÍLIA
2023

Cíntia Chaves Rodrigues

**Vidas da iconologia: configurações, usos e efeitos do método iconológico de
Erwin Panofsky**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César de Sá

Brasília
2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz César de Sá
Universidade de Brasília – UnB
Orientador

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

Prof. Dr. Serzenando Alves Vieira Neto
Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

A Rhuan Fernandes

AGRADECIMENTOS

Ao rememorar alguns acontecimentos que marcaram minha trajetória até aqui, Luiz me disse que “a vida é assim mesmo, uma mistura desses momentos decisivos com o que a gente suporta fazer cotidianamente”, e, acrescentou, “foi exatamente o teu caso: um temperamento mais uma inspiração”. Passei as semanas seguintes com essas palavras na cabeça e logo percebi que seriam a esses momentos que deveria agradecer no fim do mestrado, momentos responsáveis pelas doses de oxigênio no percurso da vida acadêmica.

Numa tarde em 2018 tive a oportunidade de conhecer o professor Luiz César, hoje orientador e amigo, durante a disciplina de Metodologia da História. Eu, então no quarto semestre do curso de História, lembro dos textos, dos debates e dos colegas. Lembro-me de sentir que algo novo se inaugurava na minha maneira de pensar e ler o mundo. Naquela disciplina tive contato com o livro que despertou meu interesse por história da arte, *Padrões de Intenção*, de Michael Baxandall. Por todos os anos seguintes, pela amizade incomparável, pela paciência e suporte diário e, principalmente, por renovar minha forma de ver, agradeço ao Luiz. Em conjunto, agradeço a oportunidade de conhecer aquele a quem dedico esta dissertação, Rhuan Fernandes. Apesar do rápido encontro em 2019, ouvi-lo falar sobre Warburg, Wind e História da Arte, sem dúvidas, foi o momento que orientou a minha percepção do que gostaria de fazer no mestrado. Infelizmente sua partida tornou esse momento o único, mas enquanto essa memória permanecer comigo, Rhuan permanecerá com ela.

Agradeço ao apoio e suporte da minha família. Aos meus pais pela paciência e amor, mesmo sem entender por completo o que a minha vida acadêmica significa. Aos meus irmãos e cunhado, em especial, à Carol por ser minha irmã mais velha, mas ao mesmo tempo minha inestimável amiga. À minha segunda família, Eliane, Naran, Bárbara e Lara, por me receberem em Brasília e tornarem o meu sonho possível.

Agradeço ao Gabriel por acreditar em mim e amar quem eu sou mesmo quando eu não fui capaz disso. Agradeço pelo carinho, suporte e conforto diários que me trouxe nesses anos, sempre repetindo “amanhã você tenta de novo” quando eu era tomada pela frustração ou cansaço. Obrigada por essa família e esse lar que construímos diariamente, nós dois e nosso amado gatinho Foucault. Sem esse apoio todo o caminho do mestrado seria muito mais difícil.

Ao longo dos anos que passei em Brasília e também nos anos de mestrado, fui agraciada com amizades que se tornaram também minha família. Deixo meus agradecimentos aos amigos desde a graduação, Dhyán, Gabriel Luan, Giuliana, Lucas e Emanuel. Estendo

meus agradecimentos àqueles que tornaram os desafios do mestrado mais agradáveis, Gino e Helena. Agradeço aos amigos do Ateliê de Estudos de Retórica pela oportunidade de aprender e compartilhar nossas pesquisas e ao grupo de estudos Warburg e Renascimento pelos valiosos ensinamentos e pela oportunidade de me aprofundar em temas muito caros à minha pesquisa.

Agradeço principalmente àqueles que, apesar da distância do mestrado, seguem sendo minha inspiração e que acompanharam cotidianamente a minha pesquisa: meus grandes amigos, Lucas Pietra e Janaina Santana. Agradeço ao Pietra pelas longas ligações, por ler e reler meus textos e por criar essa relação em que compartilhamos uma forma de ver o mundo mesmo de longe. Agradeço à Jana, minha conexão Minas-Bahia, por acompanhar cada passo, insegurança, riso e choro ao longo desses cinco anos de amizade e, principalmente, por sonharmos nossos sonhos sempre juntas.

No meu retorno à Montes Claros tive a felicidade de voltar a compartilhar a vida com meus queridos amigos de longa data. Obrigada aos amigos do IF e aos novos amigos pelo apoio e pelas risadas nesses últimos anos. Agradeço especialmente à João Victor e Matheus, por serem minhas almas gêmeas no mundo ao longo desses dez anos de amizade e por sempre despertarem o melhor de mim.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS-UnB) e à CAPES pelo financiamento desta pesquisa. Agradeço às bibliotecas da UnB, USP, UNIFESP e Unicamp que viabilizaram o acesso a leituras fundamentais para a pesquisa. Agradeço aos membros da banca examinadora pela disponibilidade e leitura crítica que colaboram no crescimento deste trabalho.

Agradeço também ao Panofsky, objeto desta pesquisa, com quem encontrei caminhos valiosos para a vida acadêmica, especialmente uma frase de 1946 que guardo comigo desde a primeira vez que a li: “A cada seis semanas eu tenho uma ideia. O resto do tempo eu trabalho”. Agradeço à todas as leituras feitas nesses anos por alimentarem diariamente meu amor pela arte e pelo conhecimento.

A cada um desses momentos e pessoas que, somados aos meus anseios para o futuro, fizeram esta pesquisa acontecer, agradeço.

Pouco lhe importava que o livro tivesse caído no esquecimento e não servisse para nada; e a questão sobre se alguma vez tivera valor pareceu-lhe quase trivial. Não tinha a ilusão de que se encontraria a si próprio naquelas páginas, nas palavras esbatidas, e no entanto sabia que uma pequena parte de si, que ele não podia negar, estava efetivamente ali, e ali ficaria para sempre.

John Williams, *Stoner*

RESUMO

Se o nome do historiador da arte Erwin Panofsky está inscrito decisivamente na historiografia da arte, isso ocorre, em grande medida, graças ao sucesso do método iconológico. Autonomizado como técnica de descrição e interpretação de obras de arte, ele se confunde, hoje, com a própria prática disciplinar em que veio a se afirmar. O objetivo desta dissertação é restituir sua historicidade a partir do estudo da rede conceitual mobilizada por Panofsky ao formulá-lo, da recepção crítica que recebeu e de usos que dele foram feitos, particularmente no Brasil. Espera-se demonstrar, com base em uma história intelectual atenta à materialidade dos textos, como uma reflexão filosófica empreendida por Panofsky para dar origem a um procedimento cognitivo de caráter geral se transformou em um método replicável.

Palavras-chave: Panofsky; iconologia; método; historiografia da arte;

ABSTRACT

If the name of the art historian Erwin Panofsky is decisively inscribed in the art historiography, this is largely due to the success of the iconological method. Autonomized as a technique for describing and interpreting works of art, it is intertwined with the very disciplinary practice in which it came to assert itself. The aim of this research is to restore its historicity starting from the study of the conceptual network mobilized by Panofsky, the critical reception it received and the uses that were made of it, particularly in Brazil. It is intended to demonstrate, based on an intellectual history aware of the text's materiality, how a philosophical thought developed by Panofsky to give rise to a general cognitive procedure was transformed into a replicable method.

Keywords: Panofsky; iconology; method; art historiography.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Sala de Leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Disponível em:
<https://warburg.sas.ac.uk/library/about-library/library-aby-warburg> 33
- Figura 2.** KELLY, Jason M. The Warburg Circle in the 1930s, 2017. Disponível em:
<https://scholarworks.iupui.edu/handle/1805/27271> 44
- Figura 3.** Matthias Grünewald. Resurrection – Isenheim Altarpiece (1512-1516). Óleo e têmpera sobre madeira, retábulo 376 x 668cm, Musée d’Unterlinde, Colmar. Foto: Wikimedia Commons. 52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – O “evento primário”: a emergência da iconologia nos escritos de Panofsky	20
1.1. Perspectivas do quadro histórico geral: o formalismo de Wölfflin e a <i>Kunstwollen</i> de Riegl.....	22
1.2. Formas simbólicas e o problema da interpretação: a filosofia de Ernst Cassirer	32
1.3. Aby Warburg: a iconologia como modo científico-cultural.....	41
CAPÍTULO 2 – Arquiteturas textuais: as configurações do método iconológico	50
2.1. Iconologia em movimento: os marcos textuais do método	51
2.2. <i>Circulus methodicus</i> : um recurso argumentativo de Panofsky	61
2.3. Entre teoria e prática: desencontros na aplicação do método	69
CAPÍTULO 3 – Iconologia insular: usos e efeitos no caso brasileiro	77
3.1. Efeitos analíticos: a linearidade interpretativa sobre Panofsky e iconologia	78
3.2. Tradução e edição: mobilidades textuais de Panofsky no Brasil.....	84
3.3. Um método aplicável: a dinâmica “autor e obra” nos usos da iconologia	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	108
ANEXOS	113

INTRODUÇÃO

A história da arte contemporânea depende, em grande parte, da visão metodológica de Erwin Panofsky. Agora, é esperado de um estudante da arte do passado que tente situar seu estudo em um contexto e decifrar, em algum nível, as ideias pessoais e culturais que incorpora. Buscando os sempre elusivos “significados” das obras de arte, os estudiosos formados nos últimos trinta e cinco ou quarenta anos continuam demonstrando sua dívida especial com as obras posteriores de Panofsky.¹

Em 1984, a historiadora Michael Ann Holly destacava com essas palavras a posição fundamental de Erwin Panofsky entre os grandes nomes da história da arte. Quase quatro décadas depois, sua perspectiva segue pertinente, tamanha a difusão do método iconológico. É certo que a iconologia de Panofsky se tornou o aparato metodológico de inúmeros estudos da história da arte, a ponto de se confundir com ela. Ao mesmo tempo, é possível observar, entre muitos dos que o põem em prática, que as condições em que esse método foi formulado nem sempre são levadas em conta. O objetivo desta pesquisa é precisamente recuperá-las correlacionando configurações conceituais, recepção e usos da iconologia.

No início de sua carreira, Panofsky ocupa a posição de *Privatdozent* na recém-inaugurada Universidade de Hamburgo no ano de 1921.² Juntamente com Aby Warburg e Ernst Cassirer, Panofsky integrou a chamada “Escola de Hamburgo”, em que os três intelectuais de ascendência judia desenvolveram suas propostas a partir de problemas epistemológicos comuns. Entre os anos de 1921 e 1933, Panofsky permaneceu professor da Universidade de Hamburgo, mas também atuou como professor-convidado na Universidade de Nova York. Entretanto, o cenário hostil para judeus, com a ascensão do nazismo, fez com que diversos intelectuais migrassem de seus países de origem. O autor partiu definitivamente para os Estados Unidos em 1933, inicialmente a convite da própria Universidade de Nova York e, mais tarde, seguiu sua carreira no *Institute for Advanced Study* de Princeton.³

¹ “Contemporary art history in large part depends upon the methodological vision of Erwin Panofsky. It is now orthodox for a student of past art to attempt to situate his or her study in a context and to decipher, on some level, the personal and cultural ideas that it embodies. Pursuing the always-elusive “meanings” of works of art, scholars trained within the last thirty-five or forty years continue to demonstrate their special debt to Panofsky’s later works”. HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1984, p. 158.

² Para um panorama geral da carreira e das contribuições de Panofsky, cf. HECKSCHER, William. Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae. Princeton University: *Record of The Art Museum*, v. 28, n. 1, 1969, pp. 4-21.

³ LEE, Rensselaer. Erwin Panofsky. *Art Journal*, v. 27, n. 4, 1968, p. 368. Sobre a relação de Panofsky com a Universidade de Princeton: “A stay at the Institute for Advanced Study in Princeton, where Panofsky from 1935 on represented art history in the School of Historical Studies, sharing the membership of the Institute with scholars like Einstein, Oppenheimer and Maritain, was a dream of art historians, not only because it gave them the opportunity for quiet work in that wonderful place Princeton was and still is, but also because of close contact with Panofsky’s mind and intelligence. Everybody who has learned the completeness of the Princeton libraries, the charm of its University, its avenues and gardens, understands why Panofsky has called his compulsory emigration from Germany and his settling down in Princeton ‘an expulsion into Paradise’”.

É possível flagrar muitas transformações no método iconológico ao longo da carreira de Panofsky, marcada pela revisão permanente dos marcos intelectuais que ainda hoje o distinguem, sobretudo entre os historiadores da arte. Há, porém, três momentos particularmente fortes nesse percurso: os anos de 1932, 1939 e 1955, quando foram publicados respectivamente, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, *Studies in Iconology* e *Meaning in the visual arts*.

A iconologia e os textos de Panofsky que a definiram já foram examinados pela historiografia da arte, levando em conta as origens, o processo formativo e as relações da iconologia com outros aparatos conceituais e metodológicos do próprio autor e de seus pares. Sendo assim, os trabalhos voltados para a “gênese” da iconologia e aos instrumentos textuais que a consolidaram deram origem a uma história da iconologia. Mesmo tomando como base tais elementos, traçar uma história singular e linear de um método ou prática disciplinar pode deixar em segundo plano a multiplicidade de suas recepções, usos e efeitos que se ramificam no tempo e no espaço. De antemão, para fundamentar essa perspectiva analítica, é necessário um inventário das explicações disponíveis na historiografia para as transformações do método.

Identificamos duas explicações complementares, que operam a partir da premissa de que a migração de Panofsky para os Estados Unidos exigiu que ele alterasse sua metodologia. Em primeiro lugar, a ideia de uma tradução no sentido linguístico: as alterações realizadas nas obras de Panofsky seriam fruto do deslocamento da língua alemã para a língua inglesa. Em segundo lugar, uma tradução no sentido cultural⁴: a percepção de que a mudança do contexto cultural, concretamente expresso nas novas interlocuções de Panofsky, teria levado à modificação do método. Essas duas proposições estão entrelaçadas e reforçam uma divisão analítica para a obra de Panofsky em uma fase alemã e uma fase estadunidense.

A questão da tradução linguística da obra de Panofsky leva em conta uma diferença estrutural. Na perspectiva de Carlo Ginzburg, o desafio da tradução das perspectivas do autor não se resumia ao fato de o inglês não ser sua língua materna, mas incluía o fato de ser uma língua “precisa e inequívoca”⁵. Esse deslocamento linguístico teria descaracterizado a “sutileza” e “impacto” das proposições de Panofsky em língua alemã.⁶ Apesar de ser um

BIALOSTOCKI, Jan. Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, v. 4, n. 2, 1970, p. 70.

⁴ A percepção de uma *tradução linguística* e uma *tradução cultural* fazem referência ao vocabulário utilizado por Emily Levine em LEVINE, Emily J. The Other Weimar: The Warburg Circle as Hamburg School. *Journal of the History of Ideas*, v. 74, n. 2, 2013, p. 329.

⁵ GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais*, 1989, p. 49.

⁶ LEVINE, E. *The Other Weimar*, 2013, p. 329.

ponto recorrente, em especial quando se trata da tradução de termos fundamentais de sua metodologia, a questão linguística não é utilizada na historiografia como uma explicação central para esse processo de modificações; pelo contrário, está sempre associada à tradução cultural.

A assimilação pelo contexto estadunidense é apontada como principal fator de transformação do método. Sobre as diferenças entre os textos de 1932 e 1939, Elsner e Lorenz afirmam:

Elas nos mostram não apenas a trajetória de seu pensamento histórico-artístico, mas também uma transformação cultural fundamental, a assimilação americana de um judeu alemão já notavelmente assimilado. [...] A introdução de 1939 é sua principal declaração metodológica do transplante americano; olha para trás como uma reprise do trabalho anterior de um exilado do regime nazista e para frente, pois se tornaria a base da ascendência iconológica na história da arte americana, liderada pelo próprio Panofsky.⁷

Ao traçar a “gênese” e trajetória da iconologia, Elsner e Lorenz reforçam esse argumento: se, em 1932, o texto expressava o objetivo de se posicionar frente a “oponentes precisos” e propor uma compreensão teórica/filosófica nova, a partir de 1939 o tom passa a ser mais casual, “professoral” e, conseqüentemente, menos aberto. Na perspectiva dos autores, isso representa “um apelo para sua inclusão em um novo país e um novo sistema cultural, como um pensador adaptável (mas também divertido) e como um estudioso sério”⁸. Nesse sentido, a historiadora Emily Levine observa que estudiosos refletem, em comparação com os primeiros escritos de Panofsky em alemão, se as perspectivas sobre a iconologia que hoje conhecemos teriam sequer surgido caso o autor não migrasse para os Estados Unidos.⁹ Levine sugere, ainda, que as críticas feitas à “fase alemã” seriam irreconhecíveis para o autor em sua “fase americana”, pois sua proposta era, antes, um ponto de partida, muito mais que

⁷ “The differences between the Logos essay and its revision as the introduction to *Studies in Iconology* tell us much about the development of Panofsky’s thought (quite apart from the refiguring of Panofsky himself from German Ordinarius to American professor). They show us not only a trajectory of his art-historical thinking but also a fundamental cultural transformation, the American assimilation of an already outstandingly assimilated German Jew. The Logos essay is one of the last, commanding statements of Panofsky’s Weimar period as holder of the chair of art history at Hamburg. The 1939 introduction is his major methodological statement of American transplantation; it looks both backward as a reprise of earlier work by an exile from the Nazi regime and forward as it would become the basis of the iconological ascendancy in American art history, spearheaded by Panofsky himself”. ELSNER, Jas & LORENZ, Katharina. *The Genesis of Iconology*. *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, pp. 492-493.

⁸ “The spirit of the introduction to the 1939 book is fundamentally different. It is more casual in its pragmatic opening and throughout in its choice of examples. At the same time it is more magisterial (an less open) in tone — a plea for his inclusion in a new country and a new cultural system, as an adaptable (but also entertaining) thinker and as a serious scholar”. ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, pp. 494-495.

⁹ LEVINE, E. *The Other Weimar*, 2013, pp. 328-329.

um objetivo final.¹⁰

As análises são frequentemente acompanhadas de juízos de valor sobre o resultado desse processo. Além de descrever e mencionar o pragmatismo que o autor teria adquirido no percurso, observam que as mudanças acarretaram uma perda no método. Elsner e Lorenz, por exemplo, ao descreverem o possível “constrangimento” de Panofsky pela aproximação de sua proposição teórica com estudiosos que se revelaram nazistas – aqui, fazem referência aos momentos em que Panofsky faz uso das ideias de Heidegger em seu ensaio de 1932 –, afirmam que isso “pode explicar sua necessidade persistente de revisar o ensaio em 1939 e 1955, bem como seu empobrecimento [*dumbing down*] de um argumento proposicional para um pragmatismo didático”.¹¹

Levine, por sua vez, afirma que:

Ainda assim, é a triste verdade que uma *tragédia* da emigração seja que a tradução – tanto linguística quanto cultural – da erudição de Panofsky acabou por produzir ideias que foram *purificadas de sua sutileza e embotadas em seu impacto*. Se a Primeira Guerra Mundial levou Cassirer e Panofsky, inspirados por Warburg, a expandir a noção de racionalidade, então a Segunda Guerra Mundial teve o efeito oposto: o medo da destruição humana pela irracionalidade mostrou a importância dos absolutos. [grifos meus]¹²

A importância da migração de Panofsky da Alemanha para os Estados Unidos, determinada pela ascensão do nazismo, é inegável. Entretanto, torná-la o mecanismo principal dos desdobramentos da obra do autor acaba por produzir uma oposição absoluta entre uma fase alemã e uma fase estadunidense. Tal contraste é crucial e encontra respaldo na comparação entre 1932 e 1939/1955, mas acaba por simplificar um processo que incide em outros fatores ao largo da tradução linguística e cultural. Nesse sentido, é preciso, primeiro, delimitar *o que* se tornou a proposta de Panofsky para descrição e interpretação de objetos artísticos, para além das noções de pragmatismo e didatismo.

Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, na introdução para a tradução italiana de *Meaning in the visual arts (Il significato nelle arti visive)*, buscam delimitar *o que* se tornou o

¹⁰ LEVINE, E. *The Other Weimar*, 2013, p. 25.

¹¹ “But the awkwardness Panofsky may have felt after his move into exile about an essay, that was simultaneously the high-water mark of his theoretical development and the closest point of integration with those scholars and viewpoints that would shortly be revealed as Nazi, may explain his persistent need to revise the piece in 1939 and 1955, as well as its *dumbing down* from propositional argument to didactic pragmatism”. ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, p. 511.

¹² “Yet it is the sad truth that one tragedy of the emigration is that the translation - both linguistic and cultural - of Panofsky’s scholarship ultimately yielded ideas that were purified of their subtlety and blunted in their impact. If the First World War led Cassirer and Panofsky, inspired by Warburg, to expand the notion of rationality, then the Second World War had the opposite effect: fear of human destruction through irrationality showed the importance of absolutes”. LEVINE, E. *The Other Weimar*, 2013, p. 329.

método de Panofsky, ressaltando que não se trata somente de uma tradução dos termos:

[...] a simplificação da terminologia e da linguagem que caracteriza a versão de 1939 não é a simples consequência de uma mudança linguística, ou seja, não é atribuível a um dado puramente formal, visto que a tradução inglesa representa a codificação da iconologia como método de investigação e como disciplina inserida na história da arte.¹³

Assim, as alterações terminológicas e estruturais viriam a refletir a mudança de um “procedimento cognitivo geral” para um “método de pesquisa particular”.¹⁴ Enquanto em 1932 Panofsky apresenta uma nova possibilidade de procedimento para descrição e interpretação das obras de arte a partir de objetos artísticos particulares, em 1939 e, especialmente, 1955, ganha lugar um método cuja marca principal é ser replicável, aquele que acabou inscrito na identidade disciplinar da historiografia da arte da segunda metade do século XX.

É importante destacar, adicionalmente, o papel desempenhado por Panofsky ao produzir uma narrativa sobre sua trajetória no conhecido escrito *Three Decades of Art History in The United States – Impressions of a Transplanted European*, epílogo de *Meaning in the visual arts*.¹⁵ Em um texto menos voltado para as especificidades metodológicas e epistemológicas da disciplina, Panofsky apresenta um panorama da história da arte nos Estados Unidos, em especial sob sua perspectiva de emigrado. Sustenta que as raízes da disciplina e seus fundamentos foram originados na Alemanha, mas que encontrou na América do Norte a possibilidade de expansão do pensamento para além das fronteiras nacionais. De resto, menciona que tal amplitude do pensamento permite que historiadores da arte se posicionem frente às expressões artísticas contemporâneas com o mesmo rigor científico que olha para o passado, argumentando que a “‘distância histórica’ [...] provou ser substituível pela distância cultural e geográfica”¹⁶. A distância da Europa, que décadas antes poderia ser

¹³ “Se confrontiamo questo intervento del 1932 con la versione pubblicata nel 1939 come introduzione a *Studies in Iconology*, e poi come saggio autonomo nel *Significato nelle arti visive*, giungiamo a due conclusioni importanti. Anzitutto: la semplificazione della terminologia e del linguaggio che caratterizza la versione del 1939 non è la semplice conseguenza di un mutamento linguistico, cioè non è riconducibile a un dato puramente formale, visto che la traduzione inglese rappresenta la codificazione dell'iconologia come metodo di indagine e come disciplina all'interno della storia dell'arte. In secondo luogo: l'omologia uomo-mente, opera-artista, che costituisce il presupposto dell'interpretazione iconologica, ci rivela che l'iconologia non è concepita da Panofsky come un metodo esaustivo, ma in stretta connessione con la storia della cultura. Anzi, proprio la "conoscenza documentaria" implica quella pluralità dei metodi di indagine sottolineata nella lettera a Von Simson”. CASTELNUOVO, Enrico & GHELARDI, Maurizio. 97 Battle Road. In: PANOFSKY, Erwin. *Il significato nelle arti visive*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2010, p. XXIX.

¹⁴ CASTELNUOVO & GHELARDI. 97 Battle Road, 2010, p. XXIX.

¹⁵ Publicado originalmente como *The History of Art*, publicado em 1953 na obra *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, editada por W. R. Crawford. O texto foi posteriormente republicado em 1955 em *Meaning in the Visual Arts* sob o título: *Three Decades of Art History in The United States – Impressions of a Transplanted European*.

¹⁶ PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Anchor Books, 1955, p. 329.

considerada uma fraqueza, se torna um atrativo, em sua perspectiva.

Um aspecto fundamental é a percepção de que o próprio Panofsky, em 1953, traça uma explicação para as mudanças em suas perspectivas e na própria história da arte, semelhante à que descrevemos anteriormente. Tanto a tradução cultural, quanto a tradução linguística são destacadas como centrais em sua trajetória pessoal e disciplinar:

Talvez o maior lucro que o erudito estrangeiro poderia colher com sua transplantação era estar permanente e diretamente exposto a uma história da arte sem limitações provinciais no tempo e no espaço e poder tomar parte na evolução de uma disciplina animada por um espírito jovem de aventura. Além disso, era uma benção para ele entrar em contato – e, às vezes, em conflito – com um positivismo anglo-saxão que, por princípio, repudiava a especulação abstrata; tomar maior consciência dos problemas materiais (colocados, por exemplo, pelas diversas técnicas de pintura e gravação e os fatores estáticos na arquitetura) que na Europa tendiam a ser considerados como concernentes mais aos museus e escolas de tecnologia que às universidades; e, finalmente, mas não menos importante, ser forçado a se expressar, de qualquer modo, em inglês.¹⁷

Vê-se que, em sua concepção, a própria interlocução encontrada nos Estados Unidos, muitas vezes não especializada, obrigou os intelectuais a se expressarem de maneira mais precisa e compreensível.¹⁸ Com isso, ficam evidentes alguns dos elementos utilizados para explicar a profunda mudança na produção de Panofsky, especialmente no que tange ao seu método iconográfico e iconológico, frutos de uma análise do próprio autor ao refletir sobre os vinte anos que passara naquele país, até então.

A partir das considerações realizadas, percebe-se que o estudo do método iconológico de Panofsky implica em uma releitura de seus escritos, de seus círculos intelectuais, bem como de seus intérpretes. Assim, torna-se possível repensar os usos e as funções dessa ferramenta disciplinar. Além das transformações internas, é fundamental o exame das transformações externas no percurso da sistematização proporcionada pelo autor e pelos intérpretes de sua obra.

Sendo assim, visando a abarcar as nuances de um método tão difundido disciplinar e intelectualmente, propomos um novo itinerário analítico. É necessário traçar os percursos das

¹⁷ PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg), 2014, p. 420. Texto original: “To be immediately and permanently exposed to an art history without provincial limitations in time and space, and to take part in the development of a discipline still animated by a spirit of youthful adventurousness, brought perhaps the most essential gains which the immigrant scholar could reap from his transmigration. But in addition it was a blessing for him to come into contact—and occasionally into conflict—with an Anglo-Saxon positivism which is, in principle, distrustful of abstract speculation; to become more acutely aware of the material problems (posed, for example, by the various techniques of painting and print-making and the static factors in architecture) which in Europe tended to be considered as the concern of museums and schools of technology rather than universities; and, last but not least, to be forced to express himself, for better or worse, in English.” PANOFSKY, E. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, p. 329.

¹⁸ PANOFSKY, E. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, pp. 329-330.

vidas da iconologia, tendo em vista que esta foi recebida, interpretada e aplicada de maneiras distintas em diferentes comunidades acadêmicas ao redor do mundo e em diferentes momentos do tempo. Sob essa premissa, uma leitura detida das múltiplas manifestações em torno de uma ferramenta disciplinar, neste caso, o método iconológico, pode proporcionar um novo entendimento das especificidades de suas histórias locais.¹⁹ Esta pesquisa não se propõe a abarcar todo o escopo das conexões intelectuais e repercussões da iconologia, dada a vastidão de caminhos de análise possíveis. Buscou-se, antes, uma análise que permitisse vislumbrar especificidades nos usos do método iconológico.

Para traçar o percurso aqui proposto, a pesquisa foi subdividida em três capítulos que aprofundam aspectos concernentes à iconologia na seguinte ordem:

1) O primeiro capítulo consiste em um mapeamento de conexões intelectuais forjadas no período de formulação do método iconológico. A começar por Heinrich Wölfflin e Alois Riegl, com destaque à crítica de Panofsky ao formalismo e a sua leitura específica da *Kunstwollen*, respectivamente. Em seguida, abordamos a filosofia de Ernst Cassirer, observando a importância das formas simbólicas para o método de Panofsky, bem como o debate travado com Martin Heidegger sobre a violência do intérprete. Por fim, faremos uma comparação das propostas de Aby Warburg e Panofsky sobre a iconologia.

2) O segundo capítulo se concentra nas arquiteturas textuais que compõem a configuração da iconologia nos escritos de Panofsky e em sua recepção crítica. Primeiramente, realizou-se uma descrição pormenorizada das transformações da proposta do autor para descrição e interpretação dos objetos artísticos, comparando os escritos de 1932, 1939 e 1955. Em seguida, empreendemos um aprofundamento de um dos principais mecanismos argumentativos na constituição do método iconológico, a saber, o círculo metódico, abrangendo seus usos em outros escritos do autor e também remontando às referências feitas ao historiador da arte Edgar Wind. Por fim, tratamos dos desencontros entre teoria e prática levantados pela recepção crítica dos escritos de Panofsky, sob o entendimento que tais observações colaboram para a configuração da iconologia no modo como é mais comumente praticada.

3) O último capítulo foi dedicado aos usos e efeitos do método iconológico, especialmente no caso brasileiro. A partir de um levantamento de trabalhos que se proponham

¹⁹ A perspectiva de uma leitura amplificada para este caso surge em acordo com a abordagem de *distant readings* conforme encontramos em: POMATA, Gianna. The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre. *Literature and Medicine*, v. 32, n. 1, 2014, pp. 1-23. Ao analisar o caso, Pomata sugere essa leitura amplificada para explorar as raízes do caso médico enquanto gênero epistêmico. Vale destacar que, no caso desta pesquisa, a pluralização das histórias de uma ferramenta ou prática do conhecimento diz respeito aos seus usos e efeitos imediatos e subsequentes às publicações, e não à uma busca por suas origens.

a realizar análises iconológicas, bem como os que discorrem sobre Panofsky e/ou iconologia, analisamos as manifestações das “vidas” da iconologia. Para tanto, concentramo-nos em três aspectos: primeiramente, a linearidade interpretativa como mecanismo de minimizar as pluralidades do método iconológico; em seguida, a mobilidade dos textos e das obras, reconstituídas através de traduções e edições; e, por fim, as especificidades da relação entre Panofsky e a iconologia, considerando as relações entre autor e escritos em sua mutabilidade.

Em síntese, ao lidar com o caso particular da relação de Panofsky com a iconologia, torna-se possível abranger questões que não estão restritas a ele. As dinâmicas das trocas intelectuais, as arquiteturas textuais e os usos e efeitos sob a perspectiva das mobilidades textuais são elementos que colaboram para o entendimento das vidas da iconologia, servindo, ainda, à compreensão dos mecanismos pelos quais recursos metodológicos são transformados pelas práticas intelectuais.

CAPÍTULO 1 – O “evento primário”: a emergência da iconologia nos escritos de Panofsky

Para contar a história de uma disciplina, como a história política ou da arte, é necessária a identificação e compreensão de seus grandes eventos. Na história da história da arte moderna, o ‘evento’ primário é, sem dúvidas, a obra de Erwin Panofsky. Sua grande influência, entretanto, é contrastada pela relativamente difundida incompreensão da natureza exata de seu pensamento.²⁰

Ao lhe atribuir o epíteto de *evento primário* do campo da história da arte, Michael Ann Holly confere tonalidades fortes ao lugar disciplinar ocupado por Erwin Panofsky. Seus instrumentos de interpretação das obras de arte foram fundamentais na consolidação da disciplina e permanecem relevantes nas humanidades, em especial a *iconografia* e a *iconologia*. A formulação do método iconológico nos escritos de Panofsky está calcada nas mobilizações dos aparatos intelectuais de colegas e predecessores, seja no campo da história da arte ou além das fronteiras da disciplina.

É recorrente que os estudos da iconologia perpassem as relações estabelecidas entre Panofsky e outros intelectuais do próprio campo ou de áreas afins, buscando, muitas vezes, contemplar suas influências nos escritos do autor. É de nosso interesse explorar tais dinâmicas. Entretanto, cabe privilegiar as associações ativas, apropriações e retomadas de problemas disciplinares e intelectuais, para além da percepção de uma influência que operaria linearmente a partir de seus predecessores.²¹ Entendemos que recuperar essas interações, em adição àquelas entre autor e disciplina, faz parte do empreendimento de interpretar a configuração do método iconológico nos escritos de Panofsky. Nesse sentido, percebemos as proposições do autor como respostas aos problemas subjacentes pensados e formulados não só nas fronteiras da disciplina, mas nas humanidades de maneira ampla.

A proposta deste capítulo consiste em restituir algumas das diversas camadas de sentido que colaboraram na composição do método iconológico, tomando aqui especialmente

²⁰ “The history of a discipline, like the history of, say, politics or art, requires for its telling the identification and understanding of major events. In the history of modern art history, the primary “event” is undoubtedly the work of Erwin Panofsky. His great influence, however, is counterbalanced by fairly widespread incomprehension of the exact nature of his thinking”. HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1984, p. 10. Durante a carreira de Panofsky já estava evidente a relevância que o autor estava adquirindo: “Slowly Panofsky's fame began to reach beyond the narrow circle of art historians, and also beyond the English-speaking world, until it even penetrated his land of origin, which had expelled him after his dismissal from the university in 1933. His books began to be translated, even in Germany and France, which for a long time had not been very interested in what was going on in the field of the humanities outside her own borders. Panofsky was famous: he received memberships in learned societies and academies, and honorary degrees from several universities”. BIALOSTOCKI, Jan. Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, v. 4, n. 2, 1970, p. 70.

²¹ Sobre o uso da categoria *influência* na historiografia da arte cf. BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 101-103.

duas percepções gerais distintas dos objetos de arte em vigor nas primeiras décadas do século XX. Não pretendemos realizar um panorama das vertentes da historiografia da arte ou de seus principais autores, visto que extensas pesquisas foram realizadas com esse objetivo;²² destinaremos nossos esforços, então, às chaves de leitura que entrelaçam as proposições de Panofsky aos autores e aos aparatos conceituais considerados.

O processo de disciplinarização da história da arte se deu entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século seguinte. Durante o começo desse período, somente seis acadêmicos possuíam a *Habilitierung*²³ em história da arte na Alemanha. Esse número, em 1869, correspondia a somente três por cento dos habilitados em outras áreas das humanidades. Entretanto, ao longo das décadas seguintes, houve uma expansão significativa desse percentual, alcançando quase nove por cento no ano de 1909.²⁴ Nesse momento, a tônica geral da interpretação dos objetos e dos fenômenos artísticos era a tentativa de localizar as obras analisadas no quadro do desenvolvimento histórico geral, por meio do exame de seus aspectos materiais ou discursivos.

Tais percepções em vigor no período são consideradas retomadas da perspectiva histórica de Hegel, especialmente ao buscar orientar as interpretações históricas das obras de arte. Vale destacar que o papel de Hegel na constituição disciplinar da história da arte é tido por fundamental, com destaque ao seu entendimento dos fenômenos estéticos:

O que o trabalho de Hegel realizou para a modernidade europeia, em um sentido muito pragmático, foi tornar possível visualizar efetivamente todos os fenômenos estéticos – e por extensão, todos os artifícios humanos – como uma introdução fundamentalmente histórica em um sentido dualista: em termos de suas ‘formas’ e em termos dos ‘conteúdos’, significados e funções dessas formas. Ao mantê-los nominalmente distintos dessa maneira (de hierarquia potencialmente reversível), cada um pode ser convincentemente imaginado como tendo ‘vidas’ próprias e suas próprias genealogias e histórias: a ‘vida das formas’ e a ‘história das ideias’.²⁵

Nessas circunstâncias, é possível afirmar que dois modos predominantes de

²² Cf. BAZIN, Germain. *História da história da arte* (Trad. Antonio de Padua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1989.; HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1984.; PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven & London: Yale University Press, 1982.; SCIOLLA, Gianni Carlo. *La critica d’arte del novecento*. Turim: UTET Libreria, 1995.

²³ “[...] the second advanced degree that brings the right to teach at the professorial level”. WOOD, Christopher. *A History of Art History*. Princeton: Princeton University Press, 2019, p. 45.

²⁴ WOOD, C. *A History of Art History*, 2019, p. 45.

²⁵ “What Hegel’s work accomplished for European modernity in a very pragmatic sense was to make it possible to effectively envision all aesthetic phenomena— and by extension all human artifice—as fundamentally historical introduction in a dualistic sense: in terms of their ‘forms’ and in terms of the ‘contents’, meanings, and functions of those forms. By keeping these nominally distinct in this (potentially reversibly hierarchized) manner, each might be cogently imagined as having ‘lives’ of its own and their own genealogies and histories: the ‘life of forms’ and the ‘history of ideas’ [...]”. PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. 2ª ed. Nova York: Oxford University Press, 2009, p. 116-117.

interpretação das obras de arte estavam em disputa: por um lado, a via da forma e, por outro lado, a via do conteúdo. Em certa medida, pode-se conceber a história da história da arte a partir dos embates teóricos e metodológicos que confrontam e articulam esses dois recursos críticos. Para Donald Preziosi, a oscilação entre eles parece justamente conformar a trajetória da disciplina.²⁶ Isso significa que os principais historiadores da arte do período estiveram diretamente envolvidos com os dilemas proporcionados pelos conflitos entre forma e conteúdo. Assim, refletiam sobre os impactos de suas metodologias para a disciplina, enquanto debatiam a efetividade dos procedimentos propostos por seus pares. Esse era, portanto, um momento de profunda reflexão sobre os limites e possibilidades que fundamentavam a então recém-formada disciplina.²⁷ Interessa-nos explorar de que maneira tais *problemas subjacentes* são tomados por Panofsky e de que maneira podem estar conectados à construção da iconologia.

1.1. Perspectivas do quadro histórico geral: o formalismo de Wölfflin e a *Kunstwollen* de Riegl

Uma descrição formal no sentido estrito é simplesmente impossível na prática: mesmo antes de começar, qualquer descrição já precisou renegociar os elementos puramente formais da representação em símbolos de algo representado. Ao fazer uma descrição, qualquer caminho tomado irá se desenvolver de uma esfera puramente formal para o campo do significado. Mesmo no que chamamos usualmente de modelo formal de análise (por exemplo, no sentido de Heinrich Wölfflin), não só a forma (que não é o tópico aqui), mas também o significado deve fazer parte da descrição.²⁸

Logo nas primeiras páginas de seu artigo de 1932, Panofsky apresenta o problema da descrição formal dos objetos artísticos. De imediato, percebe-se seu posicionamento resistente à via formalista e aquela que seria sua crítica mais abrangente a ela: a de que não é possível descrever um objeto somente pela via da forma, pois até mesmo as descrições mais simples nos dizem algo sobre o seu significado. Essa crítica explícita ao formalismo é peça fundamental do procedimento a ser desenvolvido nas páginas seguintes, visto que a percepção de Panofsky dos objetos artísticos e de como estes devem ser descritos e interpretados reside justamente no campo do significado.

²⁶ PREZIOSI, D. *The Art of Art History*, 2009, p. 117.

²⁷ HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 23.

²⁸ “A formal description in the strict sense is simply impossible in practice: any description will— even before it opens—already have had to renegotiate the purely formal elements of depiction into symbols of something depicted. By doing so, a description, whatever path it takes, develops from the purely formal sphere into the realm of meaning. Even in what we usually call a formal model of analysis (for example, in the sense meant by Heinrich Wölfflin), not only the form (that is not my topic here), but also the meaning must be part of the description”. PANOFSKY, Erwin. On the problem of Describing and Interpretating Works of the Visual Arts (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, p. 469.

Entre os alvos das críticas ao formalismo feitas pelo autor, podemos destacar dois nomes, a saber, o austríaco Alois Riegl e o suíço Heinrich Wölfflin, dois dos principais historiadores da arte que precederam Panofsky. Localizar o método de Panofsky em um cenário mais amplo da história da arte requer comentar seus trabalhos justamente pelo fato de que Panofsky reage e se posiciona frente às propostas dos autores com a finalidade de desenvolver as suas próprias ideias.

No momento em que Panofsky dá início a sua carreira, o problema da forma, ou seja, as propriedades estéticas das obras, era predominante, o que distanciava “[...] até mesmo à força, o objeto da sua situação histórica e do seu contexto humano mais amplo”.²⁹ É precisamente nesse âmbito que Heinrich Wölfflin está inserido, o da preocupação com a forma. O interesse geral do autor está calcado na premissa de que analisar os objetos artísticos sob a perspectiva da forma, destacando-os dos elementos externos, não significa isolar o objeto artístico. Para Wölfflin, o elemento histórico está justamente localizado na percepção de que as diferentes épocas geram também artes distintas, baseadas em seus modos de ver e representar:

Uma análise do ponto de vista da qualidade e da expressão certamente não esgota o assunto. Existe um terceiro elemento – e aqui atingimos o ponto central de nosso estudo: o modo de representação como tal. Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais, às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas. A visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte.³⁰

Ao longo de 30 anos, Wölfflin revisitou diversas vezes suas propostas e tomou pontos de vista distintos nesse percurso, mas seu empreendimento principal – assim como o de Riegl – estava concentrado na busca por princípios gerais de interpretação.³¹ Dessa maneira, através do que denominou “história dos estilos”, seria possível apreender uma história do modo de ver e, nessas circunstâncias, os elementos contextuais ou individuais não seriam determinantes.³² Não há, em sua concepção, uma hierarquia entre os períodos e estilos artísticos; pelo contrário, cada um deles possui um lugar fundamental no percurso da história dos estilos. É possível afirmar que essa percepção está conectada com as proposições

²⁹ “When Panofsky began writing essays on art in the second decade of this century, the discipline of art history was dominated by a preoccupation almost exclusively with form. In essence, formalism has always devoted itself single-mindedly to the aesthetic properties of the work and has deliberately, even forcefully, wrenched the object from its historical situation and broader human surroundings. Formalists are interested in the genius of the artist only insofar as it becomes expressed in the individual work”. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 24.

³⁰ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 14.

³¹ PODRO, M. *The Critical Historians of Art*, 1982, p. 98. Para um panorama desses aspectos conferir os capítulos VI e VII da obra referida.

³² WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 2006, p. 15-16.

hegelianas.³³ Em sua concepção, uma história da arte dedicada ao conteúdo colocaria a forma a seu serviço e, assim, acabaria por reduzir a explicação dos fenômenos artísticos aos aspectos retóricos – a “vestimenta do conteúdo”, para empregar a fórmula de Christopher Wood. Nesse sentido, a forma seria justamente o que marca a especificidade do objeto da história da arte e, conseqüentemente, é o que a diferencia da história geral.³⁴

Para Wölfflin, o desenvolvimento das transformações materiais nos objetos artísticos é genealógico e opera em um sistema coerente. Segundo Preziosi, a tentativa de articulação das mudanças visuais como uma evolução estética foi realizada por Wölfflin de maneira análoga aos modelos da evolução linguística do século XIX. Sendo assim, sua análise se baseia em uma lógica interna sistêmica e não no objeto artístico enquanto reflexo de contextos sociais e culturais.³⁵ Wölfflin estava imerso nos dilemas disciplinares mencionados anteriormente, e o estudo formal das obras de arte e dos estilos, em um afastamento das explicações dedicadas ao conteúdo, possui uma conexão significativa com a busca por uma validação científica das interpretações da história da arte:

É certamente concebível [...] que Wölfflin tenha considerado o estabelecimento das cinco polaridades através da redução de traços estilísticos antitéticos como um passo no sentido de adequar a história da arte a um rigor da metodologia científica – para a criação de uma ciência da arte baseada em leis formais. [...] Ele examina um extenso campo de evidências empíricas, alcança algumas conclusões sobre o que encontra e, assim, testa suas hipóteses em mais objetos do mesmo tipo, de maneira similar à qual o biólogo pode explicar a evolução de uma espécie.³⁶

Entre suas obras, destaca-se *Conceitos Fundamentais da História da Arte*³⁷, publicado em 1915. Nele, Wölfflin elenca cinco aspectos da forma, organizados em pares que ordenam seus capítulos. São eles: linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade. Em cada capítulo, realiza comparações

³³ HOLLY, M. *Panofsky and the foundations of art history*, 1984, p. 47. Vale destacar que existem concepções divergentes sobre as possíveis associações filosóficas de Wölfflin. Bazin destaca que alguns autores o enxergam sob a mecânica dialética de Hegel, enquanto outros o percebem mais próximo do “despertar do kantismo que se manifesta em seu tempo”. Cf. BAZIN, G. *História da história da arte*, 1989, p. 148.

³⁴ WOOD, C. *A History of Art History*, 2019, p. 307.

³⁵ PREZIOSI, D. *The Art of Art History*, 2009, pp. 117-118.

³⁶ “It is certainly conceivable, in view of the strong impulse toward positivism that I described in Chapter 1, that Wölfflin regarded the establishment of the five polarities through the reduction of antithetical stylistic traits as a step toward making the history of art conform to a rigorous scientific methodology—toward creating a science of art grounded in formal laws. His approach to the evolution of artistic styles appears on the surface to be patently inductive. He surveys an extensive field of empirical evidence, reaches some conclusions about what he finds, and then tests his hypothesis against more objects of the same kind in much the same way that a biologist might explain the evolution of a species”. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, pp. 49-50.

³⁷ WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 2006.

nesses aspectos entre pinturas, desenhos, esculturas e objetos arquitetônicos.³⁸ O desenvolvimento das categorias descritivas polarizadas fortalece sua abordagem comparativa, que, segundo Holly, distancia a obra de arte da subjetividade e, mais ainda, do significado.³⁹ A abordagem de comparação se tornou também um elemento didático aplicado por Wölfflin e amplamente replicado, inclusive na história da arte estadunidense, o de comparar visualmente obras de arte distintas através de slides com o propósito de facilitar a análise formal.⁴⁰

Panofsky reage às propostas de Wölfflin em uma conferência de 1915, intitulada *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*⁴¹. No escrito, não está sob questionamento a legitimidade dos pares escolhidos por Wölfflin para traçar a história dos estilos, mas, sim, se as mudanças evidenciadas em tais categorias são “meramente formais”.⁴²

O que o próprio Wölfflin nunca falhou em perceber é demonstrado pela passagem final de seu artigo “Sobre a ideia do pictórico”, na sentença “com cada nova forma óptica um novo ideal de beleza é vinculado” (e, dessa forma, um novo conteúdo). Entretanto, ele ainda falha em obter a conclusão necessária, isto é, que essa forma óptica não é mais óptica, mas constitui uma visão de mundo específica, com o conteúdo, estendendo-se muito além dos limites do que é meramente formal.⁴³

Isso revela, segundo Holly, o cerne da oposição colocada pelo ainda jovem Panofsky. Wölfflin enxergaria nos objetos de arte somente o elemento artístico, distanciado de qualquer manifestação do intelecto, enquanto, para Panofsky, o objeto artístico é, além disso, “um documento intelectual historicamente revelador”⁴⁴. É possível perceber, já nessa crítica de 1915, elementos presentes na proposição de Panofsky de 1932, justamente por recusar a premissa de uma descrição e interpretação somente de cunho formal. Afirma, assim, que qualquer tentativa de descrição já passa por valores simbólicos do significado, mesmo que de maneira incipiente. A constante posição crítica às análises de autores como Wölfflin e Riegl fez com que a obra de Panofsky fosse caracterizada por parte da historiografia como uma resposta às questões formais e contextuais vigentes no campo da história da arte daquele

³⁸ WOOD, C. *A History of Art History*, 2019, p. 308.

³⁹ HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 48.

⁴⁰ BOHRER, Frederick N. *Photographic perspectives: Photography and the institutional formation of art history*. In: MANSFIELD, Elizabeth (Ed.). *Art history and its institutions: Foundations of a discipline*. Londres & Nova York: Routledge, 2005, pp. 250-251.

⁴¹ PANOFSKY, Erwin. *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*. In: DESSOIR, Max (Ed.). *Zeitschrift Für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Verlag Von Ferdinand Enke, 1915, pp. 460-467.

⁴² HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, pp. 58-59.

⁴³ What Wölfflin himself never failed to notice is shown by the concluding passage of his article “On the Idea of the Painterly”. With the sentence “with each new optical form a new ideal of beauty is bound up” (and therefore a new content) he still, however, fails to draw the necessary conclusion, that is, that this optical form is no longer optical at all but constitutes, with content, a specific view of the world, extending far beyond the limits of the merely formal. PANOFSKY (1915) apud. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 64.

⁴⁴ HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, pp. 67-68.

momento.⁴⁵

Assim como Wölfflin, Alois Riegl⁴⁶ também estava interessado no desenvolvimento de princípios gerais que orientassem a interpretação histórica dos objetos artísticos, mesmo que de maneiras distintas. Ambos os autores são considerados expoentes da história da arte do século XIX e devemos ter em mente que suas ideias seguiram reverberando no século seguinte. Considera-se que as proposições de Riegl foram fundamentais para possibilitar que as descrições da arte de povos não ocidentais fossem calcadas em suas naturezas distintas e não em uma noção de “arte primitiva”:

Sua relutância determinada e autoconsciente em julgar o passado, no entanto, alterou não apenas o curso da escrita da história em geral, mas também o teor e a direção dos estudos de história da arte em particular. Ele foi um historicista cujas visões relativistas animaram indiscutivelmente toda a disciplina. Nas palavras de um de seus avaliadores mais recentes, “ele reabriu completamente o campo da história da arte” contrariando a maioria das convicções fundamentais do campo no final do século XIX.⁴⁷

Em Riegl, não está em questão somente uma perspectiva sobre a interpretação dos objetos artísticos, mas um pensamento histórico de teor evolucionista, visto que, para o autor, a história é caracterizada por contínuas transformações movidas por uma força que transforma os estilos.⁴⁸ Riegl organiza esses problemas a partir do conceito de *Kunstwollen* – ou volição artística. Essa proposição busca contemplar tanto o motor histórico das mudanças estilísticas, quanto a ação artística particular:

Por um lado, *Kunstwollen* é o motor imóvel, uma espécie de compulsão histórica inescapável, forçando estilos de arte a se transformarem um no outro [...]. Por outro lado, no entanto, parece denotar a necessidade individual do artista de resolver problemas artísticos particulares: uma explosão de energia criativa emanando de um artista que sozinho altera o curso do desenvolvimento estilístico.⁴⁹

⁴⁵ LEVINE, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 149.

⁴⁶ Para um panorama das obras de Riegl cf. PODRO, M. *The Critical Historians of Art*, 1982, pp. 71-97.; BAZIN, G. *História da história da arte*, 1989, pp. 127-142.

⁴⁷ “His determined and self-conscious reluctance to be judgmental about the past, however, altered not only the course of history writing in general but also the tenor and direction of art historical studies in particular. He was a historicist whose relativistic views indisputably animated the whole discipline. In the words of one of his most recent appraisers, ‘he completely re-opened the field of art history’ by countering most of its fundamental convictions at the end of the nineteenth century”. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 70.

⁴⁸ HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 6.

⁴⁹ “On the one hand, the *Kunstwollen* is the immovable mover, a kind of inescapable historical compulsion, forcing styles of art to change one into the other—in Gombrich’s memorable words, ‘a ghost in the machine, driving the wheels of artistic developments according to ‘inexorable laws.’” Yet, on the other hand, it seems to denote the individual artist’s need to solve particular artistic problems: a burst of creative energy emanating from one artist who singlehandedly alters the course of stylistic development”. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 74.

Em síntese, a *Kunstwollen* pode ser entendida como o “impulso, tendência formal impessoal que dirige toda a produção artística dos diferentes períodos históricos”⁵⁰. Ao contrário do profundo distanciamento das circunstâncias sociais e culturais que observamos em Wölfflin, a *Kunstwollen* de Riegl é uma impulsão que emana de tais circunstâncias, mas não é determinada por elas. Esse entrelaçamento entre *Kunstwollen* e a visão de mundo (*Weltanschauung*) composta por esses elementos socioculturais⁵¹ demonstra, segundo Sciolla, uma relação significativa com a visão histórica hegeliana. Ressaltada pela necessidade de considerar a história de arte de acordo com a *Weltanschauung* de cada período, organizados em um percurso de desenvolvimento contínuo – no caso de Riegl, de maneira não hierárquica ou metafísica.⁵²

É importante destacar que essa percepção diacrônica evolutiva da história da arte para Riegl era um elemento de diferenciação da operação iconográfica, um campo secundário fundamentalmente sincrônico, concentrada somente no objeto específico e não no quadro geral do desenvolvimento histórico:

O traço característico da erudição no campo da história nesta geração foi a preferência unilateral pelos campos secundários. Na história da arte (tanto antiga, quanto moderna), isso se manifesta por uma dedicação exclusiva e uma supervalorização da iconografia. Não há dúvida de que a avaliação de uma obra de arte é essencialmente enfraquecida se houver incerteza sobre seu conteúdo e mensagem. [...] Ninguém negaria que foi construído assim um alicerce indispensável para um edifício sólido da futura história da arte: mas ninguém pode negar que a iconografia forneceu apenas alicerces mais fortes e que a conclusão do edifício pertence à história da arte.⁵³

Expressa em todas as formas artísticas, a *Kunstwollen* proposta por Riegl foi amplamente discutida nas décadas subsequentes. Em 1920, Panofsky publica um escrito dedicado à análise da volição artística intitulado *Der Begriff des Kunstwollens*, em que os

⁵⁰ ARASSE (1972) apud SCIOLLA, G. *La critica d'arte del Novecento*, 1995, p. 16.

⁵¹ SCIOLLA, G. *La critica d'arte del Novecento*, 1995, p. 19.

⁵² “Al contrario, ogni tempo della storia dell'arte (come il tardo antico, appunto) va valutato nei suoi caratteri specifici e peculiari all'interno di un quadro storico di riferimento, inteso come un processo di sviluppo continuo. In tale prospettiva ideale, Riegl si pone in stretto collegamento con la dottrina hegeliana della storia di cui assume anche gli schemi e il senso della dinamica interna, ma di cui rifiuta sostanzialmente la considerazione metafisica, conciliando così le sue convinzioni empiriste e positiviste con la tradizione dell'idealismo Tedesco”. SCIOLLA, G. *La critica d'arte del Novecento*, 1995, p. 17.

⁵³ “The characteristic feature of scholarship in the field of history in this generation was the one-sided preference for secondary fields. In the history of art (the ancient as well as the modern) this is manifested by an exclusive cultivation and over-estimation of iconography. No doubt that the evaluation of a work of art is essentially weakened if one is uncertain about its content and message. Around the middle of the past century these lacunas began to be felt severely. They could be filled only through a comprehensive marshalling of literary sources, which in essence are not related to the fine arts, and this led to those immense studies in which our art historical literature of the last three decades to a great extent exhausted itself. No one would deny that there has been thus constructed an indispensable foundation for a solid edifice of future art history: but no one can deny that iconography provided only stronger foundations and that the completion of the building belongs to the history of art”. RIEGL, Alois. *Late Roman Art Industry*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1985, pp. 7-8.

princípios que regem sua crítica se tornam evidentes, princípios estes fundamentais para a formulação de seu método posteriormente. Panofsky argumenta, de antemão, que as obras de arte enquanto fenômeno não são contempladas por estudos puramente históricos, tanto pela via da forma, quanto do conteúdo; somente o fazem na medida em que são comparadas com outros fenômenos. Sendo assim, não estaria em jogo uma “fonte superior de percepção” que explicaria o objeto artístico para além de seu caso particular ou de seu ponto referencial em uma história dos tipos, restringindo-se a conexões puramente históricas.⁵⁴ Para o autor, somos confrontados com a necessidade de encontrar um princípio explicativo que permita abordar o fenômeno artístico para além de tais referenciais históricos, assim como a epistemologia faz pela filosofia.⁵⁵

Panofsky destaca o conceito da volição artística de Riegl, visto que, através da *Kunstwollen*, torna-se possível atingir “a unidade das forças criativas, tanto da forma, quanto do conteúdo”. Ao tratar da volição (ou intenção), delimita as três formas comuns de abordagem, a saber: (1) uma interpretação individual baseada na psicologia do artista, (2) uma interpretação psicológica do período com base na história coletiva e (3) uma interpretação baseada na autoconsciência da percepção do observador.⁵⁶ Para Panofsky, as três formas recorrentes são limitantes e não devemos estar restritos a elas:

Pelo contrário, devemos ser capazes de caracterizar a volição artística ou intenção artística como um conceito que pode ser derivado imediatamente de todo fenômeno artístico, por mais limitado que seja; seja a criação total de um período, um povo ou uma região específica, a obra de um determinado artista ou qualquer obra de arte, finalmente. Tal conceito define as características fenomenológicas da obra em questão, não genericamente, como descoberto pela abstração, mas fundamentalmente, revelando o significado imanente da obra e desnudando a própria raiz de seu ser.⁵⁷

⁵⁴ Ao longo do material, Panofsky referencia constantemente a abordagem formalista de Wölfflin, reforçando críticas já formuladas anteriormente ou contrastando as abordagens de Riegl e Wölfflin. Podemos observar de maneira evidente na nota de rodapé 11: “When Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Munich, 1915], p. 18) replies to this by saying that formal development has its own fixed laws (so that the plastic stage has to precede the painterly and not vice versa), we have to agree; except I do not deny that the development of the “modes of representation” follow certain laws, only that the laws governing this formal development are independent of the laws which govern content. The development of the “imitative” comes about with exactly the same degree of necessity as the development of modes of representation and in a completely parallel fashion, so that an epoch, for example, of landscape representation equally presupposes an epoch of purely figural representation, just as the painterly stage does the plastic. And it is precisely this point which has to be reached: that these two sets of laws are recognized as the expression of one and the same principle”. PANOFSKY, Erwin. *The Concept of Artistic Volition* (Trad. Kenneth J. Northcott & Joel Snyder). *Critical Inquiry*, v. 8, n. 1, 1981, p. 26.

⁵⁵ PANOFSKY, E. *The Concept of Artistic Volition* (trad.), 1981, pp. 18-19.

⁵⁶ PANOFSKY, E. *The Concept of Artistic Volition* (trad.), 1981, pp. 19-20.

⁵⁷ “We cannot be satisfied with a purely discursive view of artistic volition as the synthesis of the statements of a particular period (Riegl accepts such a view when he speaks of not only a baroque but a Dutch, an Amsterdam, even a Rembrandtian artistic volition) for we feel that we can determine an “artistic intention” in exactly the same sense in the composition of a single painting, sculpture, or architectural complex. We must be able to characterize artistic volition or artistic intention, on the contrary, as a concept which can be derived immediately

Dessa maneira, a volição artística não se resume aos elementos psicológicos da interpretação, mas atingiria um sentido filosófico. Isso se dá, segundo Panofsky, porque esse tipo de percepção não está calcado nas suas condições históricas ou comparações estilísticas, mas somente em si mesmo. Por esse motivo, o autor argumenta que devem ser pensados “princípios básicos *a priori*” que tratem das condições de existência do objeto.⁵⁸ O que Panofsky sugere, portanto, é a busca por princípios epistemológicos que definam o valor intrínseco dos objetos artísticos.⁵⁹ Tal empreendimento, para o autor, é tarefa do campo da estética, que deve desenvolver as categorias em questão. Fica evidente, portanto, que a proposta de Panofsky em 1920 se limitava a sinalizar os problemas das interpretações sobre a *Kunstwollen* que considerava equivocadas.⁶⁰

Em síntese, Panofsky diz que a apreensão do significado calcado em tais princípios *a priori* não está desconectado dos “documentos tradicionais”. Sendo assim, os fenômenos artísticos particulares derivam das categorias *a priori*, mas, ao mesmo tempo, estas só podem ser apreendidas através deles:

A volição artística, tal como foi diferenciada tanto da volição do artista quanto de seu tempo, só pode ser apreendida por uma interpretação dos fenômenos que procedem de categorias *a priori*. Na tradição que interpreta as obras de arte em palavras ou com o auxílio de reproduções gráficas, não há formulação aceitável para explicar os fenômenos diretamente. Apesar disso, os “documentos” tradicionais são de grande valor, como ajudas heurísticas para uma interpretação de significados desse tipo; muitas vezes, na verdade, são indispensáveis. Eles não são, é verdade, uma indicação imediata do próprio significado; ainda assim, eles são a fonte daqueles *insights* sem os quais a apreensão do significado é, muitas vezes, impossível.⁶¹

De certa forma, é na contraposição ao formalismo de Wölfflin e na minuciosa crítica à

from every artistic phenomenon, no matter how limited, whether it be the total creation of a period, a people, or a particular region, the oeuvre of a particular artist, or finally, any work of art at all. Such a concept defines the phenomenal characteristics of the work in question not generically, as discovered by abstraction, but fundamentally, revealing the work's immanent meaning and laying bare the actual root of its being”. PANOFSKY, E. *The Concept of Artistic Volition* (Trad), 1981, pp. 25-26.

⁵⁸ PANOFSKY, E. *The Concept of Artistic Volition* (trad.), 1981, p. 28.

⁵⁹ HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, pp. 79-80.

⁶⁰ PANOFSKY, E. *The Concept of Artistic Volition* (trad.), 1981, p. 28.

⁶¹ “Artistic volition, as it has been distinguished from both the artist's volition and the volition of his time, can only be grasped by an interpretation of phenomena which proceeds from *a priori* categories. In the tradition which interprets works of art in words or with the aid of graphic reproductions, there is no immediately acceptable formulation to explain the phenomena directly. In spite of this, traditional “documents” are of the greatest value as heuristic aids for an interpretation of meaning of this sort; indeed, they are often indispensable. They are not, it is true, an immediate indication of the meaning itself; yet they are the source of those insights without which the grasp of meaning is, often enough, impossible”. PANOFSKY, E. *The Concept of Artistic Volition* (trad.), 1981, p. 31.

Kunstwollen de Riegl⁶² que Panofsky encontra os caminhos para desenvolver seu entendimento do que são os objetos artísticos, quais as competências da disciplina em que estava inserido e de que maneira descrever e interpretar tais objetos. Isso fica evidente, por exemplo, na publicação de 1925, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)*.⁶³ O texto consiste em uma resposta às críticas de Alexander Dorner à publicação sobre o conceito de *Kunstwollen* de 1920. A resposta formulada por Panofsky não é só uma defesa, mas uma proposição sobre a necessidade de um sistema fundamental de conceitos. Sendo assim, tais problemas e propostas pontuadas pelo autor podem colaborar para o entendimento de um método para descrição e interpretação das obras de arte.

O argumento central de Panofsky sobre a *Kunstwollen* naquele momento fora formulado segundo a concepção de que esta não pertence ao nível da realidade, possuindo, na verdade, tonalidade eidética. Assim, como dito, alcançar seu entendimento só é possível através de um sistema fundamental de conceitos *a priori*. Em sua proposição para tal sistema, a obra de arte, do ponto de vista ontológico, é a disputa entre volume e forma, enquanto do ponto de vista metodológico, é a disputa entre tempo e espaço. Sendo a primeira, a condição *a priori* para a própria existência dos problemas artísticos e a segunda, a condição *a priori* para a sua resolução. No mundo prático, isso está expresso em contrastes mais específicos, que são os problemas fundamentais da criação artística; sua descrição conceitual é, para Panofsky, o sistema fundamental de conceitos para uma ciência da arte.⁶⁴

Tabela 1 – Sistema fundamental de conceitos – 1925⁶⁵

antítese geral na esfera ontológica	contrastes específicos na esfera do fenômeno e, especialmente, na esfera visual			antítese geral na esfera metodológica
	1. contraste de	2. contraste de	3. contraste de	

⁶² É importante destacar que, apesar das críticas, o conceito da *Kunstwollen* está presente no campo teórico-metodológico das análises de Panofsky no começo daquela década. Como é possível observar em *Albrecht Dürer e A Antiguidade Clássica*, publicado originalmente em 1921/22 e traduzido para o inglês em *Meaning in the visual arts*. A volição artística surge como princípio de diferenciação entre a arte nórdica e italiana, como podemos observar no trecho a seguir: “Uma obra de arte clássica é considerada enormemente importante para a erudição em todos os aspectos, mas não é experimentada como um objeto de beleza; e não podia ser experimentada como tal porque o *Kunstwollen* nórdico não tinha nenhum ponto de contato com a Antiguidade clássica”. PANOFSKY, Erwin. *Albrecht Dürer e A Antiguidade Clássica*. In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 356.

⁶³ As análises desenvolvidas foram realizadas a partir da tradução em inglês de Katharina Lorenz e Jás Elsner. Publicação original: “*Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*,” *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925): 129–61. PANOFSKY, Erwin. On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art. (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 35, n. 1, 2008, pp. 43-71.

⁶⁴ PANOFSKY, E. *On the Relationship of Art...*, 2008, pp. 44-46.

⁶⁵ PANOFSKY, E. *On the Relationship of Art...*, 2008, p. 47.

	valores elementares	valores figurativos	valores composicionais	
volume <i>versus</i> forma	valores ópticos (espaço vazio) <i>versus</i> valores hápticos (corpo)	valores de profundidade <i>versus</i> valores de superfície	valores de fusão <i>versus</i> valores de divisão	tempo <i>versus</i> espaço

O texto está dividido em dois momentos. No primeiro deles, Panofsky aborda a sua proposta e busca fundamentar cada um dos contrastes e valores pontuados na tabela. A seguir, o autor tenta determinar o porquê de tal sistema fundamental ser necessário e, assim, realiza análises sobre o campo da história da arte e suas ferramentas. É este momento que nos interessa aqui.

A relação entre teoria da arte e história da arte funciona em seu argumento de maneira circular, de forma que o sistema fundamental de conceitos depende da sua manifestação empírica na história da arte e, em contrapartida, o conhecimento científico só pode ser construído se essas manifestações forem colocadas frente aos problemas artísticos da teoria da arte.⁶⁶ Até mesmo a história da arte que pretende se afastar da teoria, de alguma forma, estaria atrelada a ela ao descrever os objetos historicamente (levando em conta tempo e espaço) e também estilisticamente:

Até o empiricismo histórico não nega que o uso de tais conceitos que denotam estilo no trabalho de história da arte não é só comum, como necessário; somente evita interrogá-los sobre sua origem e legitimidade. Para o praticante de tal empiricismo são conceitos disponíveis na cultura contemporânea, com essa ajuda podemos entender as qualidades sensíveis das diferentes obras de arte.⁶⁷

Apesar de tratar de uma questão distinta daquela publicada em 1932, existem similaridades na construção argumentativa. Aqui, a manifestação histórica das obras de arte e os conceitos fundamentais regulam um ao outro, em uma relação similar àquela entre os níveis interpretativos e os mecanismos de correção e controle desenvolvidos em seu método.

A proposição de Panofsky está calcada na concepção de que os objetos de arte são soluções para os problemas artísticos superiores, utilizando a *Kunstwollen* como um equivalente ao sentido interno da obra compreendido na articulação entre a resolução particular e o problema fundamental. Assim, argumenta que é possível e necessário comparar esse sentido imanente artístico visual com aquele de fenômenos de outras naturezas, até

⁶⁶ PANOFSKY, E. *On the Relationship of Art...*, 2008, p. 56.

⁶⁷ “Even historical empiricism does not deny that the use of such style-denoting concepts in art-historical work is not only common but necessary; it only avoids interrogating them about their origin and legitimacy. For the practitioner of such empiricism they are concepts available in the contemporary culture, with whose help we can grasp the sensible qualities of the different works of art”. PANOFSKY, E. *On the Relationship of Art...*, 2008, p. 57.

mesmo além da arte. Seja no aspecto filosófico, religioso, linguístico ou jurídico, as manifestações históricas devem ser encaradas enquanto soluções empíricas para problemas gerais.⁶⁸

Como no texto publicado no começo da década seguinte, o modo de interpretação do significado intrínseco parte do mesmo pressuposto: para apreender o significado intrínseco de um objeto artístico, deve-se articular com aquele de objetos de diversas ordens, ampliando o escopo interpretativo. E, assim como fez em 1932, Panofsky reconhece os perigos gerados por esse tipo de comparação, muitas vezes realizadas de “maneiras brutais”; mesmo assim, seu uso seria não só possível, como justificável.⁶⁹ A compreensão desse sentido imanente proposto em 1925 só é possível na reciprocidade entre problemas gerais (teoria da arte) e respostas particulares (história da arte).⁷⁰ Com base nessas considerações, percebemos que as proposições filosóficas sobre a descrição e interpretação de obras de arte realizadas em 1932 estão articuladas em seus modos argumentativos à concepção da relação entre teoria da arte e história da arte propostas em 1925.

1.2. Formas simbólicas e o problema da interpretação: a filosofia de Ernst Cassirer

[A Biblioteca Warburg] se trata não de uma mera coleção de livros, mas de uma coleção de problemas. Não foram os temas das coleções da biblioteca que despertaram em mim tal impressão; pelo contrário, o princípio de sua construção me afetou mais significativamente do que o mero conteúdo. Pois aqui, a história da arte, a história do mito e da religião, a história da linguagem e da cultura estavam claramente não só justapostas, mas também relacionadas entre si e a um centro ideal comum.⁷¹

Para além da crítica direcionada ao formalismo de Wölfflin e às proposições formuladas a partir do conceito da *Kunstwollen* de Riegl, existem dois outros nomes incontornáveis para o aprofundamento das ideias de Panofsky, a saber, Aby Warburg e Ernst Cassirer. Foi na cidade Hamburgo que os três judeus alemães encontraram as condições materiais e intelectuais para o desenvolvimento de suas propostas, mais especificamente na Biblioteca Warburg. As ferramentas filosóficas e metodológicas ali desenvolvidas não se aproximam necessariamente pela similaridade de suas abordagens, mas pelos direcionamentos

⁶⁸ PANOFSKY, E. *On the Relationship of Art...*, 2008, p. 65.

⁶⁹ PANOFSKY, E. *On the Relationship of Art...*, 2008, p. 65.

⁷⁰ PANOFSKY, E. *On the Relationship of Art...*, 2008, pp. 67-68.

⁷¹ “[The Warburg Library] is a question not of a mere collection of books but of a collection of problems. It was not the subject collections of the library that awoke in me this impression; rather, the principle of its construction affected me more greatly than the mere content. For here, the history of art, the history of myth and religion, the history of language and culture were clearly not only juxtaposed but also related to each other and to a common ideal center”. CASSIRER, Ernst. *The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences* (1923). In: *The Warburg years (1919-1933): essays on language, art, myth, and technology* (trad. LOFTS, S. G. & CALCAGNO, A.). New Haven: Yale University Press, 2013, pp. 72-73.

e preocupações em comum. É no ambiente da Biblioteca que Ernst Cassirer encontra as condições necessárias para ampliar a confecção de seu sistema filosófico⁷² que, ao contrário da fragmentação característica dos escritos de Warburg, culmina em uma densa proposição articulada em três volumes, *A Filosofia das Formas Simbólicas*.⁷³



Figura 1. Sala de Leitura da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/library/about-library/library-aby-warburg>

No fim do século anterior, estava em curso uma retomada dos interesses na filosofia kantiana, pensada agora sob os moldes do neo-kantianismo. Cassirer estava entre os principais nomes desse movimento, seguindo os passos de seu mentor, Hermann Cohen. Em virtude do contexto hostil em ascensão na Alemanha, vale destacar a presença significativa de judeus entre os principais intelectuais do grupo. Nesse momento, o quantitativo de judeus que conseguiam ocupar cátedras nas universidades do país era muito pequeno, sendo o próprio Cohen o primeiro judeu a ocupar uma cadeira de *Ordinarius* em filosofia na Alemanha.⁷⁴ Por

⁷² Ernst Cassirer é um dos principais expoentes do neokantianismo e as proposições de Kant são cruciais no desenvolvimento da história da arte no século XX. Sobre a conexão entre Panofsky e Kant cf.: CHEETHAM, Mark A. *The Genealogy of Authority: Kant and Art's History in the Twentieth Century*. In: *Kant, Art, and Art History*. Moments of Discipline. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 67-100.

⁷³ Sobre a produção de Cassirer durante o período em Hamburgo cf. CASSIRER, Ernst. *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*. Trad. S. G. Lofts e A. Calcagno. New Haven: Yale University Press, 2013.

⁷⁴ ELSNER, Jas & LORENZ, Katharina. *The Genesis of Iconology*. *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, pp. 509-510.

esse motivo, Cassirer também enfrentou dificuldades para conseguir um cargo universitário fixo, o que alcançou em Hamburgo ao lado de Warburg e Panofsky e, posteriormente, tornando-se até mesmo reitor daquela universidade – o primeiro judeu a ocupar tal cargo. Para Emily Levine, tal receptividade que encontrou na Universidade de Hamburgo está fortemente conectada com a característica cosmopolita daquela cidade, de certa forma distanciada das tradições e do conservadorismo de Berlim, sendo o cenário propício para que um grupo como a denominada “Escola de Hamburgo” pudesse se desenvolver.⁷⁵

A Biblioteca Warburg se tornou a peça central no desenvolvimento da filosofia de Cassirer, tanto pela disponibilidade material quanto pelos intelectuais que orbitavam ao redor dela. Na dedicatória feita a Warburg por seu 60º aniversário em *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*, Cassirer ressalta:

Num trabalho silencioso e perseverante, a Biblioteca de Warburg há três décadas tem procurado colocar à disposição de estudiosos o material necessário à pesquisa da história da evolução das ideias e da ciência da cultura. Ao mesmo tempo, porém, ela fez mais do que isso: com afincamente raramente visto, ela nos colocou diante das máximas que devem nortear essa pesquisa. Em sua constituição e em sua estrutura intelectual, a Biblioteca Warburg incorporou o pensamento da unidade e da união metodológica de todas as áreas e de todas as tendências da história da evolução das ideias.⁷⁶

Tal unificação vista por Cassirer na Biblioteca, também se traduz na confecção de seus aparatos filosóficos, operando como uma “unidade de desenvolvimento e ocorrência, um processo de crescimento que se estende no tempo natural e encontra o sentido unívoco do todo novamente em cada evento cultural”⁷⁷. A preocupação geral com os símbolos em seus modos específicos de expressão, que ocupou toda sua carreira, fundamenta a questão crucial da multiplicidade das formas simbólicas e seus entrelaçamentos.⁷⁸ Para Cassirer:

Por “forma simbólica”, deve-se entender toda energia do espírito pela qual o conteúdo da significação espiritual se conecta a um signo sensível concreto e intrinsecamente apropriado. Nesse sentido, a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte nos confrontam como formas simbólicas particulares. Pois em cada uma delas o fenômeno básico toma forma; nossa consciência não se

⁷⁵ LEVINE, Emily J. The Other Weimar: The Warburg Circle as Hamburg School. *Journal of the History of Ideas*, v. 74, n. 2, 2013.

⁷⁶ CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 1.

⁷⁷ “The fact that Cassirer was so enthused by this impression of “methodological unity” and hence of rigor in research and in the discovery of historical facts and the connections between them, is quite understandable, given his vision of culture as connected and significant knowledge. [...] Cassirer, though, felt that human knowledge was to be apprehended as a unity of development and occurrence, a process of growth that extends into natural time and finds the univocal sense of the whole anew in every cultural event. However, rather than unity, in Cassirer one can speak of a univocal direction which, while referring to the totality of knowledge (that is to say, something self-contained), also professes to be a path leading forward – and in thus doing naturally generates contradiction”. FERRETTI, Silvia. *Cassirer, Panofsky, and Warburg*. Symbol, art, and history. New Haven e Londres: Yale University Press, 1989, p. 86.

⁷⁸ HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 118.

contenta em receber impressões de fora, mas se conecta e penetra cada impressão com uma livre atividade de expressão. Assim surge um mundo de signos e imagens autocriados em oposição e se afirma em plenitude independente e força original contra aquilo que designamos como a realidade objetiva das coisas.⁷⁹

A apreensão da realidade perpassa, para Cassirer, a existência das formas simbólicas, tanto constitutivas quanto culturais. Assim, entre o objeto no mundo e a inteligibilidade destes, opera uma “rede simbólica” que contempla a experiência humana em suas expressões distintas, caso da expressão artística.⁸⁰ A sua filosofia das formas simbólicas se direciona à compreensão de tais dimensões, entendendo que formas distintas demandam explicações distintas. Silvia Ferretti denomina a abordagem de Cassirer como “metafísico-especulativa”, partindo de um princípio original para a compreensão total das formas particulares.⁸¹

Em 1921, Panofsky passa a ocupar a posição de *Privatdozent* na recém-formada universidade e a proximidade entre Cassirer, Warburg e Panofsky foi forjada ao redor de preocupações comuns amplificadas pela biblioteca.⁸² Antes de destacarmos a função das formas simbólicas no desenvolvimento da iconologia, é importante ressaltar que, anos antes da publicação de 1932, Panofsky já tomava as proposições filosóficas de Cassirer e as aplicava à história da arte, caso do escrito *Perspectiva como forma simbólica*.⁸³ Panofsky aborda o problema da perspectiva linear do Renascimento, buscando relacionar a disposição espacial nos objetos artísticos a outros aspectos da época a analisada, filosóficos, literários, religiosos, entre outros. Assim, argumenta que a mudança na maneira de representar está associada às mudanças “nos modos de expressão intelectual”. Essa associação direta com as formas simbólicas de Cassirer no problema da perspectiva sinaliza um passo fundamental para a formulação posterior da iconologia, justamente por delinear o entrelaçamento entre os objetos artísticos e as outras dimensões da experiência humana:

Panofsky deseja conectar não apenas todas as produções artísticas de uma

⁷⁹ “By “symbolic form,” one should understand every energy of spirit by which the content of spiritual signification is linked to a concrete and intrinsically appropriate sensuous sign. In this sense, language, the mythical-religious world, and art confront us as particular symbolic forms. For in each of them the basic phenomenon takes shape; our consciousness does not content itself with receiving impressions from the outside, rather it links and penetrates every impression with a free activity of expression. Thus a world of self-created signs and images emerges that opposes and asserts itself in independent fullness and original force against that which we designate as the objective reality of things”. CASSIRER, E. *The Concept of Symbolic Form...*, 2013, p. 76.

⁸⁰ HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 121.

⁸¹ FERRETTI, S. *Cassirer, Panofsky, and Warburg* Ferretti, 1989, p. 101.

⁸² “If Cassirer provided the epistemological inspiration for a new foundation for art history, Warburg signaled the direction that this disciplinary innovation took. Panofsky’s art-historical efforts, then, not only paralleled those of Cassirer’s in philosophy; They also moved beyond him to create the central interdisciplinary legacy of the Hamburg School, termed *iconology*”. LEVINE, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 165.

⁸³ PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Nova York: Zone Books, 1991.

época, mas todas as produções em geral, da filosofia à escultura, tecendo assim uma teia emaranhada de cultura. Tudo se torna sintomático de todo o resto. Ele apresenta uma espécie de proto-iconologia enlouquecida (como sugere a passagem de Gilbert), ou, talvez mais precisamente, uma popularização do empreendimento mais contido de Cassirer [...].⁸⁴

Na formulação da proposta para descrição e interpretação de objetos artísticos de 1932, não há um vínculo explícito ao nome de Cassirer ou ao seu vocabulário filosófico. Ao definir o significado intrínseco ou significado documental, que nas décadas seguintes se tornaria a interpretação iconológica, Panofsky recorre ao vocabulário de Karl Mannheim.⁸⁵ Essa dimensão está por trás do significado dependente do conteúdo, denotando uma estrutura interna que está “documentada” de maneira independente da consciência do sujeito. Trata-se da “auto-revelação não intencional e subconsciente de uma atitude fundamental em direção ao mundo, que é característica na mesma medida do produtor individual, do período individual, do povo individual e da comunidade cultural individual”⁸⁶.

Nesse desenho inicial que associa os objetos artísticos a “todo resto”, podemos perceber os indicativos da percepção desenvolvida no método iconológico. Ao observar o primeiro capítulo de *Meaning in the visual arts*, ou seja, a revisão do artigo de 1932 e última das três versões dos textos de apresentação do método de Panofsky, é possível notar a aderência evidente às formas simbólicas de Cassirer. O significado intrínseco ou conteúdo, agora nomeadamente objeto da interpretação iconológica, reside nos princípios que são subjacentes ao objeto artístico. Princípios estes que revelam características fundamentais da sociedade, cultura, religião, filosofia e outros aspectos que envolvem o objeto em questão. Dessa maneira, ultrapassa-se a configuração iconográfica do objeto em direção a “algo mais”. Os chamados valores simbólicos, para Panofsky, abrangem “as formas puras, os motivos, imagens, histórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos gerais”, tomados da

⁸⁴ “Panofsky wants to link not only all artistical productions of an era but all productions in general, from philosophy to sculpture, thereby weaving a tangled web of culture. Everything becomes symptomatic of everything else. He sets forth a sort of protoiconology gone wild (as Gilbert’s passage has suggested), or perhaps more accurately, a popularization of Cassirer’s more restrained enterprise – a facile roundup of all the symbolic forms of an era, regardless of function, shape, or individual significance”. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 139.

⁸⁵ Sobre a relação entre Panofsky e Mannheim cf. HART, Joan. Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue of Interpretation. *Critical Inquiry*, v. 19, n. 3, 1993, pp. 534-566.

⁸⁶ “Likewise, but in a deeper and more general sense, the products of art are governed beyond their phenomenal meaning and their meaning dependent on content by an ultimate intrinsic meaning: the unintentional and subconscious self-revelation of a fundamental attitude towards the world which is characteristic in equal measure of the individual producer, the individual period, the individual people, and the individual cultural community”. PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932 (trad. 2012), p. 479.

formulação de Cassirer.⁸⁷

Esse “algo mais” é provavelmente, em sua concepção, desconhecido pelo próprio artista, podendo até mesmo contrariar suas convicções sobre a obra. Entretanto, é o sintoma que, associado a uma inúmera variedade de outros sintomas, atesta uma característica básica discernível, objeto da iconologia. Panofsky ressalta que a interpretação iconológica é a destituição do isolamento da iconografia, de forma a torná-la interpretativa. Por operar nessa integração do objeto artístico ao emaranhado de valores simbólicos de um período e local, localiza sua base mais na síntese do que na própria atividade analítica.⁸⁸ Para captação de tais princípios subjacentes, Panofsky recorre à noção de “intuição sintética”.

A partir disso, reconhece a necessidade de impor correção e controle à interpretação iconológica, visto que está condicionada pela visão de mundo do intérprete (*Weltanschauung*). Seguindo a necessidade de princípios gerais de controle dos outros dois níveis (pré-iconográfico e iconográfico), a interpretação dos valores simbólicos talvez exija ainda mais rigor:

[...] nossa intuição sintética deve ser corrigida por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressadas por temas específicos e conceitos. Isso significa o que se pode chamar de história dos sintomas culturais – ou “símbolos”, no sentido de Ernst Cassirer – em geral.⁸⁹

É na história dos sintomas ou símbolos culturais que, para Panofsky, as humanidades podem operar em uma dimensão comum de cooperação, integrando as tendências diversas da personalidade, local ou período sob análise. Assim, o historiador da arte deve contemplar quantos documentos diversificados forem possíveis sobre o objeto de sua interpretação, a fim de conseguir sustentar a interpretação iconológica.⁹⁰

Como observamos, na formulação inicial de 1932, o vínculo com a filosofia das formas simbólicas de Cassirer não estava presente, enquanto passa a operar, em 1955, como base principal de definição do objeto da iconologia. Interessa-nos observar uma modificação entre os dois textos. Em 1932, a base de definição do significado documental era Karl Mannheim e a base da reflexão sobre a subjetividade da interpretação era a filosofia de Martin Heidegger. Entretanto, em 1955, a reflexão sobre o problema da interpretação não está mais presente e toma lugar a definição calcada na subjetividade da busca pelos valores simbólicos

⁸⁷ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 52-53. Publicação original: PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Anchor Books, 1955.

⁸⁸ PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais* (trad.), 2014, p. 54.

⁸⁹ PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais* (trad.), 2014, p. 63.

⁹⁰ PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais* (trad.), 2014, p. 63.

de Cassirer. Tal modificação introduz elementos cruciais para que possamos compreender a configuração das relações intelectuais do começo daquele século e o porquê a supressão da reflexão de Heidegger pode ser tão significativa naquele contexto.

1.2.1. A violência do intérprete e os princípios corretivos da interpretação

Nas primeiras décadas do século XX, a oposição entre Ernst Cassirer e Martin Heidegger se tornou um embate filosófico amplamente conhecido, especialmente pelo debate travado em Davos no ano de 1929, sendo essa divergência ancorada em duas imagens distintas de humanidade.⁹¹ Se, por um lado, Cassirer atribuía ao ser humano a “capacidade para a autoexpressão espontânea”, através da criação dos símbolos, Heidegger, por outro lado, pautava a existência humana a partir de sua finitude. A distinção básica, então, estaria na oposição entre espontaneidade – “a capacidade humana de fazer o mundo” – e a receptividade – “nossa abertura ao mundo”.⁹²

Conforme destacamos, havia uma presença significativa de judeus no movimento filosófico do neo-kantianismo, ao qual Cassirer estava associado. Enquanto isso, antes mesmo da ascensão do regime nazista, as inclinações de Heidegger ao antissemitismo já eram percebidas, como podemos detectar na descrição que Toni, esposa de Cassirer, fez do encontro de Davos: “naquela época ela já tinha uma clara noção de com quem seu marido haveria de lidar: ‘A inclinação de Heidegger pelo antissemitismo’, ela acrescenta às lembranças de Davos, ‘não nos era estranha’”.⁹³ Após a ascensão do regime, Heidegger se filiou ao partido nazista. Sendo assim, é possível dizer que a oposição aberta de Heidegger ao neo-kantianismo, em tais circunstâncias, era também uma espécie de ataque aos judeus, seja na filosofia, na universidade ou no cenário cultural geral.⁹⁴

Dessa maneira, destacamos que tanto a relação entre Cassirer e Heidegger, quanto o posicionamento de Panofsky frente às suas proposições, não podem ser encarados como um debate de concepções filosóficas pura e simplesmente; devemos estar atentos aos traços antissemitas da filosofia de Heidegger como aspectos cruciais dessas divergências. Sendo assim, torna-se ainda mais significativo explorar o posicionamento de Panofsky diante de certos aspectos da filosofia de Heidegger em 1932, bem como os posteriores desdobramentos

⁹¹ GORDON, Peter E. *Continental Divide*. Heidegger, Cassirer, Davos. Cambridge: Harvard University Press, 2010, p. 4.

⁹² GORDON, P. *Continental Divide*, 2010, pp. 6-7.

⁹³ EILENBERGER, Wolfram. *Tempo de mágicos: a Grande Década da Filosofia (1919-1929)*. São Paulo: Todavia, 2019, p. 24.

⁹⁴ “Heidegger’s all-out attack on neo-Kantianism, at this period and in this context, was open to being taken as an attack on the place of Jews in German philosophy, in academia, and hence in German cultural life altogether”. ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, pp. 509-510.

nos momentos de revisão do texto.

Em sua proposta, seja ao lidar com o significado fenomenológico, o significado dependente do conteúdo ou o significado intrínseco, o intérprete estaria em um terreno inseguro sobre a legitimidade da interpretação. Por esse motivo, propõe que é necessário desenvolver uma autoridade superior que legitime a interpretação realizada, associando conceitos externos à obra específica.⁹⁵ E é justamente ao pensar a interpretação dos objetos artísticos que Panofsky considera um problema presente nos escritos de Heidegger: o da violência na ação interpretativa. Para tal, Panofsky faz uso da publicação do filósofo sobre Kant, intitulada *Kant e o problema da metafísica*. Em sua perspectiva, apesar de Heidegger delinear o problema para a interpretação de escritos filosóficos, suas considerações seriam válidas para quaisquer interpretações. Nessa perspectiva, ao trazer à tona aquilo que não está dito pelo objeto, todo ato interpretativo seria uma violência, justamente pela interferência da visão de mundo presente na subjetividade do intérprete:

Para arrancar àquilo que as palavras dizem aquilo que elas querem dizer, cada interpretação tem de usar necessariamente violência. Mas tal violência não pode ser um arbítrio diletante. Tem de ser a força de uma ideia inspiradora a impulsionar e dirigir a exegese. Só na força desta ideia é que uma interpretação pode ousar aquilo que é sempre uma presunção, isto é, confiar-se-á à intrínseca paixão encoberta de uma obra e, através desta, penetrar no que não é dito e ser obrigado a dizê-lo. Mas tal é um caminho no qual a própria ideia diretriz vem à luz na sua força de irradiação.⁹⁶

A perspectiva de Panofsky sobre Heidegger parte da crítica de Cassirer à interpretação feita de Kant em *Kant e o problema da metafísica: observações sobre a interpretação de Martin Heidegger sobre Kant*.⁹⁷ Entretanto, as preocupações de Cassirer e Panofsky eram distintas no que tange o problema da violência. Enquanto o filósofo direcionou sua crítica à

⁹⁵ “When we attempt to ascertain the meaning dependent on content of any work of art, we are on even less certain ground than when we use knowledge based on everyday experience to legitimize our description of Grünewald’s picture as depicting a man hovering. And we cannot assume to be able to ascertain the meaning dependent on content simply by fitting a literary source to the monument or pulling together a range of sources from our store of knowledge which may reasonably seem to be related to it. And indeed we cannot assume that in every case we will be able to locate a relevant literary source at all. Rather, as with uncovering the phenomenal meaning, so in the case of meaning based on content, there needs to be a higher level of authority that legitimizes the synthesis of relevant concepts outside the work of art (in this case content transmitted through literature) in relation to the relevant pictorial aspects. In the case of the phenomenal meaning, this higher level of authority is the identification of style [Stilerkenntnis], while in the case of meaning dependent on content, it is the knowledge of types [Typenlehre]”. PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932 (trad. 2012), p. 473.

⁹⁶ HEIDEGGER, Martin. *Kant e o problema da metafísica*. Reio de Janeiro: Via Verita, 2019, p. 204.

⁹⁷ CASSIRER, E. Kant and the problem of metaphysics. Remarks on Martin Heidegger’s interpretation of Kant. In: GRAM, Moltke S. (Ed.). *Kant: Disputed Questions*. Atascadero: Ridgeview, 1967.

violência que, para ele, Heidegger operou em sua interpretação e apropriação de Kant⁹⁸, Panofsky concentra sua crítica ao problema geral da interpretação.⁹⁹ Dessa maneira, para o autor, deve estar no horizonte do intérprete dos objetos artísticos que, mesmo nas descrições mais simples, a interpretação está sob a ingerência desse problema. A questão, para ele, a partir da violência partícipe do processo interpretativo, é justamente *o que* ou *quem* define seus limites.¹⁰⁰ A solução encontrada para garantir a legitimidade da interpretação é o desenvolvimento de critérios objetivos e circunstâncias empíricas; trata-se da denominada história da transmissão:

A história da transmissão é uma de correção objetiva baseada em fatos externos aos objetos específicos discutidos. O conhecimento do estilo e o conhecimento dos tipos são extrínsecos a qualquer obra de arte e não podem ser derivados do estudo de uma obra de arte individual. Esse é o caso em qualquer disciplina, em que a ferramenta que adquire conhecimento e o objeto que se tenta compreender estão relacionados reciprocamente e cada um garante efetivamente o outro.¹⁰¹

A história dos estilos e a história dos tipos garantem a legitimidade das interpretações de nível fenomenológico e do significado dependente do conteúdo, respectivamente. No terceiro nível, a dependência da visão de mundo do intérprete em que se ancora a busca pelo significado intrínseco torna-o fundamentalmente subjetivo, agravando os desafios de garantir sua legitimidade. A história intelectual geral é a solução encontrada por Panofsky para mediar a subjetividade inerente da busca pelo significado intrínseco, visto que nela se encontra a delimitação do que era possível ou não na particularidade dos períodos e culturas.¹⁰²

Ao ser reformulada em 1939 e 1955, a proposta de Panofsky toma outro tom e o debate filosófico parece ser deixado de lado. Enquanto a menção à filosofia de Cassirer se torna explícita no desenvolvimento da iconologia, justamente pela abordagem dos valores simbólicos, a resposta à violência do intérprete de Heidegger é suprimida nas novas versões. Podemos tomar tal mudança somente como uma nova abordagem, em que as chaves filosóficas dão lugar a um sistema analítico mais pragmático, mas existe uma outra interpretação. Para Elsner e Lorenz, tal supressão pode ser mais um indicativo da relação

⁹⁸ “Here Heidegger no longer speaks as commentator but as usurper, who penetrates, as it were, by force of arms into the Kantian system in order to subdue it and make it serviceable for his problem”. CASSIRER, E. *Kant and the problem of metaphysics*, 1967, p. 185.

⁹⁹ Nota de rodapé 46. ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, pp. 506-507.

¹⁰⁰ PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932 (trad. 2012), pp. 476-477.

¹⁰¹ “The history of transmission is an objective corrective based on facts external to the specific objects discussed. The knowledge of style and the knowledge of types are extrinsic to any given work of art and cannot be derived from studying an individual artwork. This is the case in any discipline, where the tool that acquires knowledge and the object one attempts to understand are reciprocally related and each effectively guarantees the other”. PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932 (trad. 2012), pp. 477-478.

¹⁰² PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932 (trad. 2012), p. 479-480.

conturbada com esse filósofo que se revelou nazista nos anos subsequentes à publicação de 1932:

Mas a estranheza que Panofsky pode ter sentido após sua mudança para o exílio sobre um ensaio, que foi simultaneamente o ponto alto de seu desenvolvimento teórico e o ponto mais próximo de integração com aqueles estudiosos que seriam revelados nazistas, pode explicar sua necessidade persistente de revisar o escrito em 1939 e 1955, assim como seu empobrecimento de um argumento proposicional ao pragmatismo didático. As datas de revisão são em si significativas. Em 1939 – antes da guerra e da Solução Final, o que era o nacional-socialismo estava claro, em contraste com o início da década de 1930, antes de o regime tomar o poder.¹⁰³

Podemos perceber, dessa maneira, que os debates filosóficos engendrados no começo do século XX constituem parte fundamental do percurso de formulação da iconologia. Os embates e críticas delimitados aqui por Panofsky estão entrelaçados com o desenvolvimento do neo-kantianismo, a filosofia de Cassirer e o ascendente antissemitismo. Tais elementos não podem ser desconectados a partir de um simples “embate filosófico de ideias”, visto que estes estavam traduzidos nos desafios práticos das carreiras de tais intelectuais. A substituição completa do debate sobre a violência do intérprete a partir de Heidegger, pelo princípio elementar dos valores simbólicos sinaliza, além disso, que o interesse de Panofsky a partir da revisão do texto de 1932 estava concentrado mais na delimitação de seu método interpretativo, do que necessariamente nos embates filosóficos traçados anteriormente. Nesse sentido, a filosofia das formas simbólicas de Cassirer é um dos alicerces do desenvolvimento da iconologia de Panofsky. Tendo isso em vista, a seguir devemos aprofundar o entendimento da formulação da iconologia através de sua abordagem precedente delineada por Aby Warburg, bastante distinta da observada aqui.

1.3. Aby Warburg: a iconologia como modo científico-cultural

Advindo de uma família de banqueiros judeus, Aby Warburg foi peça chave no cenário intelectual delimitado até aqui. Além de seu papel central na fundação da Universidade de Hamburgo em 1919, é responsável pela fundação da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* e, conseqüentemente, fundamental na construção do círculo intelectual de

¹⁰³ “But the awkwardness Panofsky may have felt after his move into exile about an essay, that was simultaneously the high-water mark of his theoretical development and the closest point of integration with those scholars and viewpoints that would shortly be revealed as Nazi, may explain his persistent need to revise the piece in 1939 and 1955, as well as its dumbing down from propositional argument to didactic pragmatism. The dates of revision are themselves significant. By 1939— before the war and the Final Solution—what National Socialism was about was clear, by contrast with the early 1930s before the regime took power. But in 1939 it was impossible to imagine what the consequences of the racist policies and the ideologies that animated them would actually lead to”. ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, p. 511.

Hamburgo (*Figura 2*).¹⁰⁴ Como se sabe, os escritos de Warburg não foram publicados pelo autor de maneira organizada e sistemática; ele não publicou livros com os resultados de suas pesquisas.¹⁰⁵ Entretanto, há, em Warburg, a presença de um problema imagético-textual que perpassou suas ideias ao longo do tempo e que, de certa forma, seguiu reverberando pelas mãos daqueles que passaram pelo Instituto:

Um autor que, de fato, jamais teve a intenção de dar vida a uma disciplina específica, mas, ao contrário, percorreu, movendo-se por resultados que a psicologia, a antropologia, a linguística da época lhe ofereciam, a evolução dos mecanismos fundamentais da expressão humana, que tinham conduzido determinadas culturas do antropomorfismo ao pensamento simbólico. Warburg, na verdade, procura demonstrar que o comportamento humano é sempre mediado pelo uso de símbolos. Com base nisso, sua busca não foi a de mover os símbolos para captar uma presumível verdade histórica neles submersa. Ao contrário, o movimento intelectual presente na obra de Warburg consiste em interrogar os símbolos sobre o que eles comunicam, localizando sua indagação no intervalo entre o *páthos* e o símbolo propriamente.¹⁰⁶

O interesse marcante pela transmissão do Antigo, culminado na chamada *Nachleben der Antike*¹⁰⁷, a concepção das *pathosformeln* e o desenvolvimento da Biblioteca Warburg e do *Atlas Mnemosyne* estão entrelaçados no problema geral da “compreensão humana ao longo do tempo”.¹⁰⁸ Tal qual Cassirer, o problema perseguido por Warburg também é de natureza simbólica. Entretanto, há uma distinção fundamental na maneira em que ambos tratam o símbolo em seus escritos. Cassirer faz do símbolo o núcleo do desenvolvimento de seu pensamento, entendendo as manifestações históricas enquanto dependentes de uma lógica apriorística que unifica os sujeitos e o próprio devir.¹⁰⁹ Warburg, por outro lado, está interessado nos vínculos contidos nas especificidades históricas, rastreando “os costumes, as

¹⁰⁴ Algumas das principais obras traduzidas com escritos de Warburg no Brasil são: WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo*. Escritos Inéditos – volume 1. Trad. Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. e WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: Escritos, Esboços e Conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo, Companhia das Letras, 2015. Além de seus escritos traduzidos, pode-se conferir informações importantes sobre a obra, carreira e conexões intelectuais de Warburg em: BURUCÚA, Emílio et al. *Historia de las imágenes e historia de las ideas: La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992. e FERNANDES, Cássio. O legado antigo entre transferências e migrações. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 15, n. 28, jan/jun 2014, pp. 338-346.

¹⁰⁵ O escopo de seus escritos é composto por conferências, ensaios, cartas e cursos. FERNANDES, Cássio. Introdução: Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. In: WARBURG, ABY. *A Presença do Antigo*. Escritos inéditos – Volume 1 (Trad. Cássio Fernandes). Campinas: Editora Unicamp, 2018.

¹⁰⁶ FERNANDES, C. *O legado antigo entre transferências e migrações*, 2014, p. 345.

¹⁰⁷ A tradução escolhida para *Nachleben der Antike* está de acordo com a utilizada em CHARBEL, Felipe. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas. *História da historiografia*, n. 5, set. 2010, pp. 134-147.

¹⁰⁸ “Rather than collect ‘impartially for the unknown reader’, Warburg acquired books particularly devoted in some way to the library’s central conceptual ‘problem’, the problem of human understanding over time”. LEVINE, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 158.

¹⁰⁹ FERRETTI, S. *Cassirer, Panofsky, and Warburg*, 1989, pp. 14-15.

circunstâncias e ideias que a engendram para fazer uma interpretação ao mesmo tempo fiel à obra de arte e consonante com o espírito da civilização que a produziu”¹¹⁰. Como ressaltado por Ferretti, ao contrário do cerne epistemológico que o símbolo configura para Cassirer, Warburg está interessado nas reproduções vistas em distintos períodos e cenários. Interessado, portanto, nos vínculos subjacentes e, por vezes, obscuros entre circunstâncias históricas distintas, desvelando os incontáveis entrelaçamentos que constituem “o tecido vital” da história.¹¹¹ Temos, portanto, os traços cruciais do “modo científico-cultural de operar” em Warburg, no âmbito de sua *Kulturwissenschaft*.¹¹²

A constituição de um modo científico-cultural em Warburg está atrelada à proposta formalista em vigor naquele momento, especialmente no caso de Wölfflin – ambos atrelados, em certa medida, às ideias de Burckhardt. Segundo Edgar Wind, enquanto em Wölfflin há o conceito da pura visualidade, em Warburg há a cultura total. Nessa perspectiva, para além dos desdobramentos formais estilísticos, deve-se estar atento às diversas funções culturais das quais não é possível desvencilhar o objeto artístico. Essa perspectiva requer utilizar todo o tipo de documentação que seja possível conectar ao objeto em questão.¹¹³

Warburg, por vezes, é considerado o criador do método iconológico, mas nossa proposta não é buscar as origens do método ou seu criador. Tomaremos nota, aqui, da configuração da iconologia em Warburg, observando as aproximações e os afastamentos com a proposição de Panofsky, em especial na conferência de 1912, intitulada *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara*.¹¹⁴

¹¹⁰ “The work of art is conceived as a reflection of the life of the period and its needs. It is therefore necessary to track down the customs, circumstances, and ideas that engendered it in order to make an interpretation that is both faithful to the work of art and consonant with the spirit of the civilization that produced it. At the same time, the work of art reveals intentions that go beyond its scope and belong to a need that is deeply hidden in the psyche, and the historian must penetrate the course of this intentionality, or at least try to imagine what it is, by utilizing the elements that the past and the present – in other words, his own cultural heritage – offer him”. FERRETTI, S. *Cassirer, Panofsky, and Warburg*, 1989, p. 15.

¹¹¹ FERRETTI, S. *Cassirer, Panofsky, and Warburg*, 1989, pp. 4-5.

¹¹² WIND, Edgar. O conceito de *Kulturwissenschaft* em Warburg e o seu significado para a Estética. In: WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo – Escritos Inéditos – Volume I*. (Trad. Cássio Fernandes). Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 256.

¹¹³ WIND, E. *O conceito de Kulturwissenschaft...*, 2018, pp.261-264.

¹¹⁴ A conferência foi ministrada no *X Congresso Internazionale di Storia Dell'Arte di Roma*. FERNANDES, Cássio. Aby Warburg: a astrologia como instrumento de orientação do homem no cosmos. *Concinnitas*, v. 20, n. 36, 2019, p. 219-220.

The Warburg Circle in the 1930s

This chart maps the relationships among the circle of scholars at the Warburg Institute in the 1930s. It shows their academic mentors (designated by the arrows) as well as the universities where they worked before emigrating to London to escape persecution by the Nazis. Their arrival in London is indicated by the blue line.

version 2, 21 January 2017

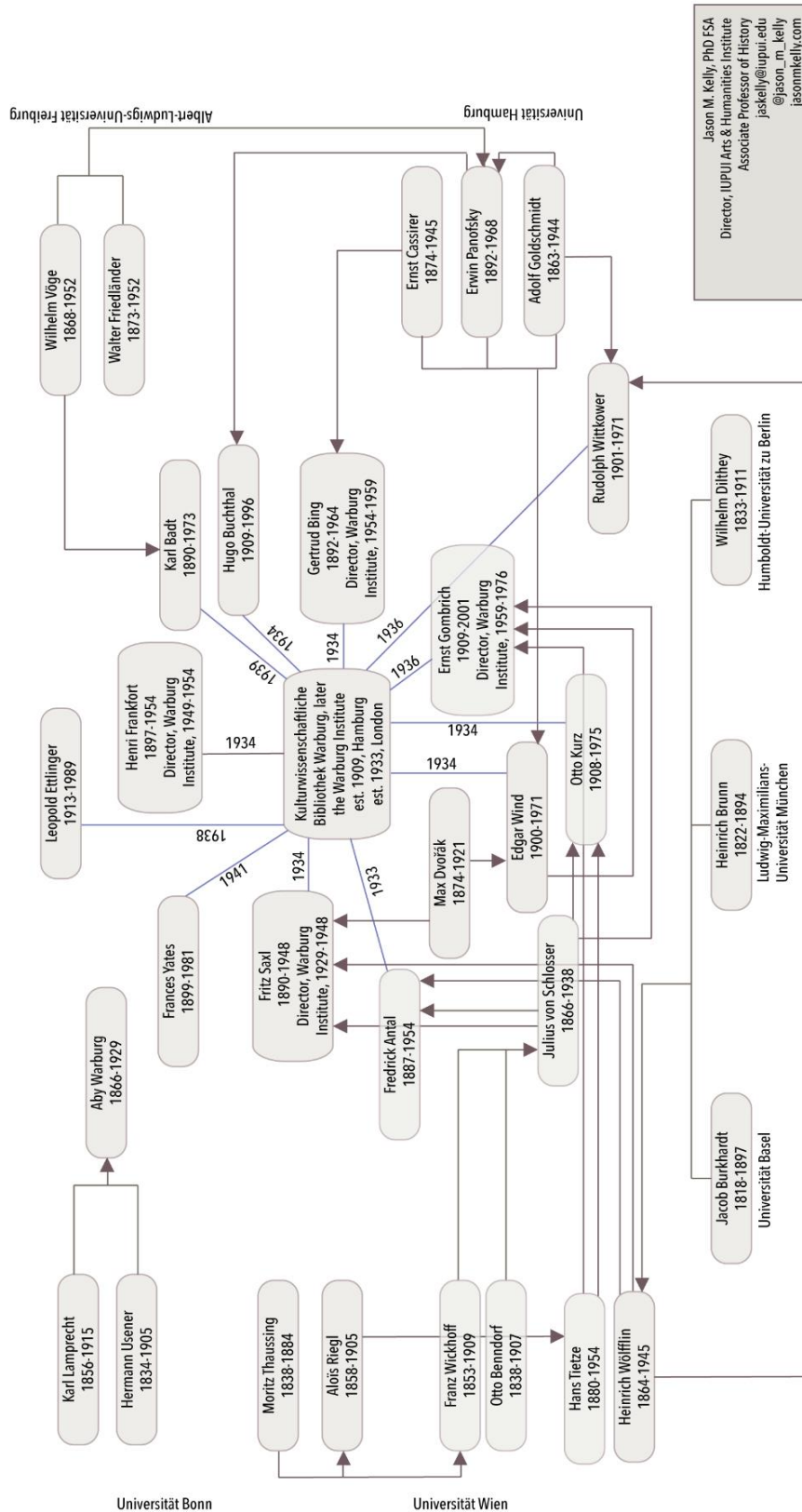


Figura 2. KELLY, Jason M. *The Warburg Circle in the 1930s*, 2017. Disponível em: <https://scholarworks.iupui.edu/handle/1805/27271>

Calcado na relação entre texto e imagem, o escrito em questão é orientado por um problema geral delimitado logo de início: “o que a influência da Antiguidade significa para a cultura artística do início do Renascimento?”.¹¹⁵ Naquelas circunstâncias, a abordagem apresentada por Warburg, vinculando arte e astrologia, não era comum, especialmente tendo em vista o território da recém-formada disciplina da história da arte, ainda muito concentrada nos aspectos formais.¹¹⁶ Para tanto, Warburg articula documentos de diversos gêneros imagéticos e textuais no que denomina “uma análise iconológica pormenorizada dos afrescos do Palazzo Schifanoia”¹¹⁷.

A análise iconológica que Warburg apresenta em 1912 é muito mais um modo de evidenciar novos problemas do que um procedimento definido para a resolução ideal deles.¹¹⁸ Está relacionada à possibilidade de contemplar as mais distintas variedades de materiais para elucidar as conexões no processo do desenvolvimento das expressões humanas:

Espero ter mostrado, por meio do método empregado em minha tentativa de elucidar os afrescos no Palazzo Schifanoia, que uma análise iconológica capaz, por um lado, de considerar a Antiguidade, a Idade Média e a Idade Moderna como épocas conectadas entre si e, de outro, de investigar obras da arte mais independente à arte mais aplicada como documentos igualmente válidos da expressão, e em todos os casos sem ser onerada com o constrangimento do policiamento das fronteiras, que tal método, na medida em que se dedica de forma cuidadosa ao esclarecimento de determinada zona escura, lança luz sobre o nexos que há entre os grandes processos gerais de desenvolvimento.¹¹⁹

O denominado “método” proposto por Warburg consistia em uma proposta de

¹¹⁵ Existem duas traduções para o português do texto em questão, uma publicada em WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu (Trad. Markus Hediger). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. e a segunda publicada em WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: Escritos, Esboços e Conferências* (Trad. Lenin Bicudo Bárbara). São Paulo, Companhia das Letras, 2015. Observamos diferenças de tradução entre as duas publicações que poderiam impactar a nossa análise. Sendo assim, as traduções foram contrastadas com o alemão para garantir maior precisão analítica. Quando mencionarmos citações em que tais inconsistências foram constatadas, o original em alemão estará disponível na nota de rodapé. Cf. WARBURG, A. *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band 2. Leipzig; Berlin: Teubner, 1932, pp. 459-481.

¹¹⁶ MAHÍQUES, Rafael García. *Iconografía e iconología*. La historia del arte como historia cultural. Madrid: Ediciones Encuentro, 2013. *E-book*.

¹¹⁷ WARBURG, Aby. *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*. In: WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: Escritos, Esboços e Conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo, Companhia das Letras, 2015, s/p.

¹¹⁸ WARBURG, A. *Arte italiana e astrologia...*, s/p.

¹¹⁹ WARBURG, A. *Arte italiana e astrologia...*, s/p. Texto em alemão: “Ich hoffe, durch die Methode meines Erklärungsversuches der Fresken im Palazzo Schifanoia zu Ferrara gezeigt zu haben, daß eine ikonologische Analyse, die sich durch grenzpolizeiliche Befangenheit weder davor abschrecken läßt, Antike, Mittelalter und Neuzeit als zusammenhängende Epoche anzusehen, noch davon, die Werke freier und angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen, daß diese Methode, indem sie sorgfältig sich um die Aufhellung einer einzelnen Dunkelheit bemüht, die großen allgemeinen Entwicklungsvorgänge in ihrem Zusammenhange beleuchtet”. WARBURG, A. *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912), 1932, pp. 478-479.

ampliação do escopo das análises dos objetos artísticos, distanciando-se de um procedimento metodológico definido; era parte do propósito não só da sua análise iconológica, mas até mesmo de sua biblioteca. A aproximação entre a proposta de Warburg e de Panofsky reside, em especial, no entendimento de que, para elucidar os problemas dos objetos artísticos, é preciso levar em consideração documentos de natureza não artística. Tal aproximação fica evidente em *Classical Mythology in Mediaeval Art* escrito por Panofsky e Fritz Saxl, publicado em língua inglesa no ano de 1933. No escrito, os autores ressaltam:

Assim, podemos ver que o que chamamos de problema dos “fenômenos renascentistas” é um dos problemas centrais na história da cultura europeia. Tomando isso como ponto de partida, o falecido Professor Aby Warburg de Hamburgo concebeu a frutífera ideia de direcionar sua pesquisa científica para o modo como o pensamento clássico continuou através da era pós-clássica. Para isso, construiu uma biblioteca exclusivamente para esse assunto. Ao fazer isso, longe de se limitar ao que se costuma chamar de história da arte – visto que isso tornaria sua pesquisa impossível – achou necessário se ramificar em muitos campos até então intocados pelos historiadores da arte. Sua biblioteca, portanto, abrange a história das religiões, bem como a da literatura, ciência, filosofia, direito e o que geralmente podemos chamar de superstição, juntamente com suas várias correntes de tradição.¹²⁰

Apesar de tais aproximações, acreditamos que os distanciamentos entre as propostas são significativos. A vinculação inevitável de Warburg à iconologia, por vezes denominado “pai” do método iconológico¹²¹, parece suprimir as características específicas dos dois autores e das duas iconologias. Tal lógica suprime o processo de formulação do método iconológico nos próprios textos de Panofsky, sentenciando-o como refém da proposta inicial de Warburg, ou vice-versa.¹²² Parece-nos que a necessidade de produzir uma trajetória entre Warburg e

¹²⁰ “Thus we can see that what may be called the problem of "renaissance phenomena" is one of the central problems in the history of European culture. With this as his point of departure the late Professor Aby Warburg of Hamburg conceived the fruitful idea of directing his scientific research at the way in which classical thought continued through the postclassical era. To this end he built up a library exclusively to that subject. In doing this, so far from confining himself to what is usually called art history - for that would have made his research impossible - he found it necessary to branch out into many fields until then untouched by art historians. His library, therefore, embraces the history of religions as well as that of literature, science, philosophy, law, and what we may generally call superstition, together with their various streams of tradition”. PANOFSKY, Erwin & SAXL, Fritz. *Classical Mythology in Mediaeval Art. Metropolitan Museum Studies*, v. 4, n. 2, 1933, p. 229.

¹²¹ Ao observar o caso da iconologia, retomamos uma questão elaborada por Serzenando Vieira Neto em seu artigo *Reflexões sobre a recepção crítica de Aby Warburg*, “[...] as ideias e conceitos atrelados ao nome de Warburg são, de fato, desdobramentos do seu próprio pensamento ou estão, em grande medida, atrelados à orientação teórica e ao objetivo dos próprios analistas?” VIEIRA NETO, Serzenando Alves. *Reflexões sobre a recepção crítica de Aby Warburg. Revista de Teoria da História*, v. 22, n. 2, 2019, p. 299.

¹²² “Michael Diers coloca-se de modo explicitamente crítico em relação à recepção de Warburg como “pai da iconologia”. Para Diers, Warburg não apenas exerceu influência sobre os “warburgianos”, mas sofreu uma influência inversa. Na interpretação comumente divulgada de uma “ciência da arte histórico-artística” [*kunstgeschichtliche Kulturwissenschaft*] a teoria da cultura de Warburg é simplificada, as nuances de seu pensamento são perdidas e, no lugar, erige-se a imagem de um mero “discípulo” de Panofsky”. VIEIRA NETO, S. *Reflexões sobre a recepção crítica de Aby Warburg*, 2019, p. 311.

seus “discípulos” perpassa a produção de um legado intelectual. A historiadora Emily Levine destaca a iconologia como o “legado interdisciplinar central” do círculo intelectual de Hamburgo, condensado por Panofsky, que o fez inspirado pela epistemologia de Cassirer e pelos caminhos indicados por Warburg.¹²³

Para observar o caso da iconologia em Warburg, é fundamental retomar o papel ocupado pelos intérpretes na produção de uma relação entre Warburg e iconologia. A configuração da relação entre autor e escrito é mediada pelos intérpretes e pela recepção crítica.¹²⁴ Observando os problemas da busca por um *método* ou *pensamento warburgiano*¹²⁵, podemos considerar que, em grande medida, tais princípios de análise decorrem da característica fragmentária dos escritos de Warburg. Sobre a noção de um *método warburgiano*, Gertrud Bing ressalta:

O caso de Warburg, porém, é um pouco mais complexo, pois as linhas de pesquisa que apelam à sua autoridade, algumas delas desvinculadas do Instituto que leva seu nome, são muitas e variadas. É o momento de redefinir suas conquistas. Anteriormente, isso era tido como realizado no campo dos estudos renascentistas, mas agora ouve-se os termos ‘método Warburg’ e ‘estudos warburgianos’ proferidos com uma confiança que não está apoiada no conhecimento de primeira mão do seu trabalho. Esta mera invocação do nome de Warburg não será suficiente. É verdade que não é a primeira vez que um autor se vê ofuscado pelo tamanho do legado que deixou aos seus herdeiros para ser utilizado e ampliado. Mas aqueles que não se contentam em julgar sua estatura pela influência que exerceu devem, como ele mesmo advertia, voltar às fontes.¹²⁶

Apesar de Warburg e Panofsky compartilharem o cenário de Hamburgo, estão inseridos de maneiras distintas no ambiente intelectual geral do período. Panofsky, ainda no começo de sua carreira, está preocupado com as fronteiras e as possibilidades da recém-formada disciplina história da arte. Destinou significativos esforços no começo do século XX

¹²³ “If Cassirer provided the epistemological inspiration for a new foundation for art history, Warburg signaled the direction that this disciplinary innovation took. Panofsky’s art-historical efforts, then, not only paralleled those of Cassirer’s in philosophy; They also moved beyond him to create the central interdisciplinary legacy of the Hamburg School, termed *iconology*”. LEVINE, E. *Dreamland of Humanists*, 2013, p. 165.

¹²⁴ VIEIRA NETO, S. Reflexões sobre a recepção crítica de Aby Warburg, 2019, p. 299.

¹²⁵ Abarcando os interesses múltiplos de Warburg, em seus escritos ou materializados em sua biblioteca, é comum falar em termos de um “método warburgiano”, como podemos observar em GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método, de Carlo Ginzburg. In: GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹²⁶ “Warburg’s case, however, is a little more complex, since the lines of research which appeal to his authority, some of them unconnected with the Institute that bears his name, are so many and various. It is time to redefine his achievement. This was formerly seen as accomplished in the field of Renaissance studies, but now one hears the terms ‘Warburg method’ and ‘Warburgian studies’ uttered with a confidence which is not supported by first-hand knowledge of his work. This mere invocation of Warburg’s name will not suffice. True, it is not the first time that an author has been obscured by the size of the legacy that he bequeathed to his heirs to be used and augmented. But those who are not satisfied with judging his stature by the influence he has exerted must, as he himself always advised, go back to the sources”. BING, Gertrude. A. M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 28, 1965, p. 300.

à reflexão crítica dos aparatos teórico-metodológicos da disciplina, como observamos nas críticas à Wölfflin em *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* (1915) e na reflexão sobre *Kunstwollen* de Riegl em *Der Begriff des Kunstwollens* (1920). E, através dessas críticas, formulou suas propostas para a história da arte, como observamos em *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)* (1925) e, especialmente, com a publicação de sua proposição para descrição e interpretação dos objetos artísticos em 1932, que analisaremos em detalhe no capítulo seguinte.

É importante destacar que, a despeito da vinculação direta feita entre as duas abordagens, Warburg não figura entre as referências mais diretas utilizadas por Panofsky no desenvolvimento de sua proposta. Ressaltamos que os próprios termos “iconologia” ou “interpretação iconológica” só se tornam efetivos na proposta de Panofsky na versão final do texto de proposição do método, em 1955, sendo denominada anteriormente “significado documental”, “significado intrínseco” ou “interpretação iconográfica em um sentido mais profundo”. Elsner e Lorenz consideram que o sentido mais warburguiano presente na proposta de Panofsky reside na proposição de uma história da tradição e não na definição da iconologia, especialmente em 1955.¹²⁷ De certo, é inegável a relação entre as ideias de Warburg, Cassirer e Panofsky, mas não necessariamente enquanto uma trajetória linear de desenvolvimento dos seus conceitos e métodos.

Por outro lado, as proposições de Warburg não estão pautadas pelo estabelecimento das fronteiras da disciplina da história da arte. Nomeá-lo estritamente como um “historiador da arte” parece sequer fazer jus à natureza de seus variados escritos. De maneira geral, o interesse de Warburg reside em um problema geral do conhecimento e não necessariamente nas implicações disciplinares deste, o que nos leva a questionar até mesmo a exigência de pensar em termos de um *método warburguiano*. Encapsular os escritos fragmentários de Warburg sob a insígnia de um método leva a alinhar caminhos que até mesmo para Warburg eram incertos. Parece-nos mais adequado pensar em um modo científico-cultural, conforme posto por Wind, contemplando as proposições feitas pelo autor, sem reduzi-las a um procedimento operativo estruturado. Nesse sentido, mesmo compreendendo os entrelaçamentos entre a iconologia em Warburg e em Panofsky, precisamos ressaltar que não se trata de um percurso derivativo, em que Warburg “cria” a iconologia e Panofsky a “desenvolve”. Compreendemos a proposta de Panofsky, portanto, como a articulação de

¹²⁷ ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, p. 505.

problemas intelectuais subjacentes que, para além de uma história linear, ramificam-se no tempo, no espaço e nos campos epistemológicos e disciplinares.

Por fim, percebe-se que as conexões intelectuais traçadas aqui, seja o formalismo de Wölfflin e a *Kunstwollen* de Riegl ou as formas simbólicas de Cassirer e o modo científico-cultural de Warburg, fazem parte da composição do método iconológico. Tais elementos operados, revistos e reformulados por Panofsky fazem parte das constantes revisões dos marcos textuais de sua carreira. A seguir, podemos nos aprofundar nas configurações da iconologia em Panofsky, ao explorar suas arquiteturas textuais. Para tanto, o capítulo seguinte contemplará as transformações da proposição para descrição e interpretação dos objetos artísticos ao longo do tempo, seu arranjo argumentativo e uma leitura da recepção crítica das propostas de Panofsky.

CAPÍTULO 2 – Arquiteturas textuais: as configurações do método iconológico

A formulação de uma história da iconologia está calcada na confecção de um trajeto linear entre sua dita fundação e sua forma final disseminada, remetendo por vezes ao ensaio de Warburg de 1912, mencionado anteriormente, ou ao primeiro marco textual da proposição de Panofsky para a análise de obras de arte. É necessário ter em perspectiva que, ao largo das formulações textuais que compõem essa trajetória, figura a consolidação da disciplina da história da arte. Conforme observamos, as proposições de Panofsky estão orientadas no debate e fundamentação das bases epistemológicas e metodológicas da disciplina. Após a percepção das apropriações e respostas do autor frente aos problemas disciplinares e intelectuais do começo do século XX, deve-se adentrar as arquiteturas textuais do método de Panofsky, formulações estas que culminaram no método iconológico conforme o conhecemos.

Trata-se de reconhecer a construção e as configurações tomadas pelo método iconográfico e iconológico, atentando-se aos contrastes entre os escritos e às questões subjacentes que colaboraram para a consolidação e disseminação destes. Explorar tais arquiteturas textuais, para além das transformações entre os marcos de 1932, 1939 e 1955, significa percorrer os mecanismos argumentativos e problemas ressaltados pela recepção crítica. Será preciso verificar, portanto, de que maneira tais elementos colaboram na construção da percepção de que, para efetivamente abordar as multiplicidades da iconologia, é necessário ultrapassar leituras esquemáticas.

Para tanto, neste capítulo realizaremos uma descrição comparativa entre os marcos textuais mencionados, 1932, 1939 e 1955, com o objetivo de demonstrar que as reformulações, adições e retiradas entre os textos sinalizam um percurso de prescrição e esquematização metodológica, crucial para a disseminação do método. Em seguida, trataremos daquele que é um dos principais mecanismos de fundamentação do método de Panofsky, o círculo metódico; mobilizaremos os escritos de Edgar Wind considerando a utilização do círculo metódico também em outros escritos de Panofsky. Por fim, partiremos de uma consideração da recepção crítica feita aos escritos do autor, a da relação ente *teoria* e *prática* em seus escritos. Parte dos intérpretes considera haver um desencontro entre as proposições teóricas, especialmente do método iconológico, e as aplicações práticas realizadas nos estudos feitos por Panofsky. Dessa maneira, é possível contemplar as configurações do método iconológico de Erwin Panofsky a partir de seus escritos e dos mecanismos fundamentais a que recorrem.

2.1. Iconologia em movimento: os marcos textuais do método

Em seu ensaio para a revista *Logos*, Panofsky não apenas resume e sintetiza seu próprio trabalho metodológico inicial, mas também leva em consideração – indo tão longe quanto ele é capaz de ir – as premissas, pontos metodológicos e até mesmo, até certo ponto, as formulações do que no começo dos anos 1930 eram as tendências ascendentes da filosofia alemã e da história da arte, tendências que triunfariam após 1933.¹²⁸

Costuma-se alegar que a gênese da iconologia de Panofsky está localizada em um artigo publicado em 1932 na revista *Logos*. O escrito, muito próximo das discussões filosóficas do período, consiste em uma proposição para a interpretação e descrição de objetos artísticos. Ao mesmo tempo, surge como uma resposta aos problemas do campo e um posicionamento frente a outros intelectuais, caso de Martin Heidegger.¹²⁹ Em um primeiro momento, o material funciona como uma retomada da crítica feita por Panofsky aos modos de interpretação formalistas, em grande destaque naquele momento. O argumento da crítica inicial está na concepção de que não é possível desenvolver uma descrição puramente formal de um objeto, visto que, em qualquer esforço descritivo, por mais simples que seja, os elementos “puramente formais” da representação são “renegociados” em elementos simbólicos. Para alcançar uma descrição puramente formal, seria necessário se ater somente aos contrastes de cores e nuances de uma obra, rejeitando até mesmo constatações simples. Determinar a presença de elementos como figuras humanas, pedras ou rochas já ultrapassaria a esfera de uma descrição estritamente formal, para Panofsky.¹³⁰

O caminho escolhido por Panofsky para desenhar essa crítica parte de um exemplo concreto, no caso, a *Ressurreição de Cristo* de Matthias Grünewald (*Figura 3*). Ele destaca que, se o objetivo fosse uma percepção somente formal, não seria possível determinar que a área escura da imagem é um céu noturno, ou até mesmo, que a parte central da imagem consiste em um corpo humano. Pois, ao fazer isso, “nós já teremos colocado uma entidade formal espacialmente ambígua em relação a um conteúdo perceptivo preciso e

¹²⁸ “In his *Logos* essay, Panofsky not only summarizes and synthesizes his own earlier methodological work but takes on board—going as far as he is able to go—the premises, methodological points, and even to some extent the formulations of what by the early 1930s were the ascendant trends in German philosophy and art history, trends that would be triumphant after 1933”. ELSNER, Jas & LORENZ, Katharina. *The Genesis of Iconology. Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, p. 490.

¹²⁹ ELSNER & LORENZ, *The Genesis of Iconology*, 2012, p. 494.

¹³⁰ “A purely formal description would not allow even the use of terms like stone, human, or rock but would in principle have to be restricted to colours, contrasted with each other in numerous nuances, that can be combined and drawn together to suggest more or less ornamental, or more or less tectonic, complexes of form, that are frankly meaningless and constitute spatially ambiguous elements of the composition”. Utilizaremos em nossa discussão a tradução para o inglês realizada por Jás Elsner e Katharina Lorenz. PANOFSKY, Erwin. *On the problem of Describing and Interpretating Works of the Visual Arts* (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, p. 469.

tridimensional”.¹³¹ Dessa maneira, nos próprios modelos formais de análise haveria uma descrição do significado. Ao descrever uma figura humana de braços abertos no centro da imagem ou ao identificar o “terror ou deslumbramento” dos homens que figuram abaixo dela, fazemos uso de “conceitos familiares da nossa experiência cotidiana”.¹³² É a partir desse aspecto crítico ao formalismo que Panofsky introduz sua proposição. O autor compreende essa descrição sob os termos de um nível primário do significado, denominado significado fenomenológico, subdividido em factual e expressivo.

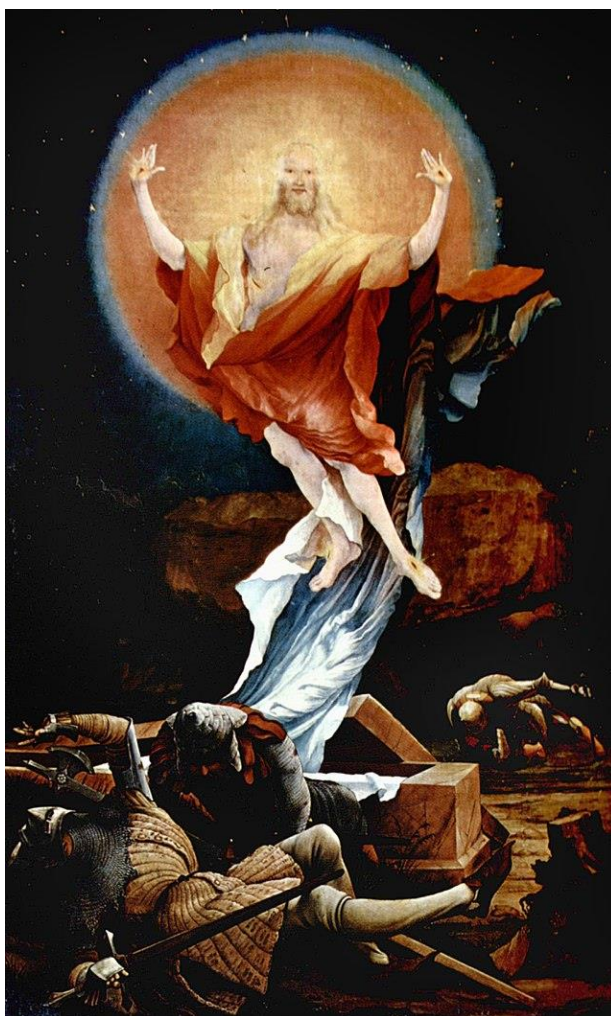


Figura 3. Matthias Grünewald. *Resurrection – Isenheim Altarpiece* (1512-1516). Óleo e têmpera sobre madeira, retábulo 376 x 668cm, Musée d’Unterlinden, Colmar. Foto: Wikimedia Commons.

¹³¹ If we allow ourselves to call the dark area at the top of the picture the night sky or the remarkably differentiated pools of light in the centre a human body, and then if we say that this body stands in front of the night sky we have already put a spatially ambiguous formal entity in relation to a precise and three-dimensional perceptual content”. PANOFSKY, Erwin. On the problem of Describing and Interpretating Works of the Visual Arts (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, p. 469.

¹³² PANOFSKY, Erwin. On the problem of Describing and Interpretating Works of the Visual Arts (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, pp. 469-470.

Panofsky dá um passo além na descrição e reconhece que, ao afirmar que a figura no centro é uma imagem de Cristo, está em vigor outro tipo de significado. Essa afirmação exige um outro mecanismo de fundamentação, visto que a experiência cotidiana não é suficiente, em contraste com a descrição anterior. Dessa maneira, opera no nível secundário do significado – ou significado dependente do conteúdo –, alcançado somente através do conhecimento “literário”. Para exemplificar tal distinção, Panofsky ressalta de maneira bem-humorada que um observador sem conhecimento do conteúdo cristão poderia ver em *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci somente “um jantar animado”.¹³³

Interessa-nos observar que o texto de 1932 de Panofsky opera entre os exemplos concretos e as considerações filosóficas de amplo espectro. Se, para designar os níveis de significado da descrição e interpretação dos objetos artísticos, o autor parte de uma obra específica, para reconhecer as limitações e desafios dessa mesma atividade, Panofsky recorre aos problemas filosóficos da própria natureza da interpretação. Dessa maneira, reconhece que, seja ao descrever o significado fenomenológico ou o significado dependente do conteúdo, estaríamos inseguros sobre a legitimidade dessa descrição. Em sua percepção, não se deveria reduzir o significado secundário, por exemplo, às conexões diretas entre objeto e fontes documentais. Sendo assim, para garantir a legitimidade da interpretação seria necessário um “nível superior de autoridade” que opere para além da obra específica. Para o caso do significado primário, esse nível superior seria a “identificação do estilo” [*Stilerkenntnis*], enquanto para o significado secundário seria o “conhecimento dos tipos” [*Typenlehre*].¹³⁴

Ao formular tal resposta para o problema da interpretação de objetos artísticos, Panofsky considera a questão presente nos escritos de Heidegger: a violência na ação interpretativa. Todo ato interpretativo, ao trazer à tona aquilo que não está dito, vimos, seria uma violência, justamente pela interferência da visão de mundo presente na subjetividade do intérprete. Portanto, para garantir que a interpretação é adequada, é preciso encontrar o que impõe limites à essa prática, em termos de um critério objetivo ou de circunstâncias

¹³³ PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932 (trad. 2012), pp. 469-470.

¹³⁴ “When we attempt to ascertain the meaning dependent on content of any work of art, we are on even less certain ground than when we use knowledge based on everyday experience to legitimize our description of Grünewald’s picture as depicting a man hovering. And we cannot assume to be able to ascertain the meaning dependent on content simply by fitting a literary source to the monument or pulling together a range of sources from our store of knowledge which may reasonably seem to be related to it. And indeed we cannot assume that in every case we will be able to locate a relevant literary source at all. Rather, as with uncovering the phenomenal meaning, so in the case of meaning based on content, there needs to be a higher level of authority that legitimizes the synthesis of relevant concepts outside the work of art (in this case content transmitted through literature) in relation to the relevant pictorial aspects. In the case of the phenomenal meaning, this higher level of authority is the identification of style [*Stilerkenntnis*], while in the case of meaning dependent on content, it is the knowledge of types [*Typenlehre*]”. PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932 (trad. 2012), p. 473.

empíricas. A interpretação dos objetos artísticos está calcada, para Panofsky, em uma relação de retroalimentação entre geral e particular, em que “a ferramenta que adquire conhecimento e o objeto que se tenta compreender estão relacionados reciprocamente e cada um garante efetivamente o outro”.¹³⁵

Em seguida, Panofsky acrescenta aos níveis anteriores, o que designa como o nível mais profundo do significado, que ultrapassa e independe do conteúdo de um artefato artístico particular. A partir do vocabulário de Karl Mannheim¹³⁶, ele é denominado significado documental ou significado intrínseco. Este terceiro nível revela algo que não é intencional, uma tendência caracterizada pelo produtor, período, povo e comunidade cultural em suas características específicas:

Da mesma forma, mas em um sentido mais profundo e geral, os produtos da arte são governados por um significado intrínseco último, além de seu significado fenomenológico e seu significado dependente do conteúdo: a autorrevelação não intencional e subconsciente de uma atitude fundamental em relação ao mundo, que é igualmente característica do produtor, período, povo e comunidade cultural individualmente. A magnitude de uma realização artística no final depende da extensão em que a energia de uma visão de mundo tão particular foi canalizada para a matéria moldada e irradiada para seu espectador.¹³⁷

Para alcançar essa interpretação, as fontes da cultura letrada não são suficientes, especialmente quando entendidas enquanto correspondentes diretas do significado. Sua fonte está parcialmente ancorada na visão de mundo do intérprete, fundamentalmente subjetiva, o que sugere a necessidade de um princípio de correção objetivo.¹³⁸ A história intelectual geral é a solução encontrada para mediar a subjetividade inerente da busca pelo significado intrínseco. Nela se encontra a delimitação do que era possível ou não na particularidade dos períodos e culturas.¹³⁹ Então, alicerçado nas questões expostas, Panofsky organiza suas proposições em um quadro, consciente de que o esforço de síntese poderia ser mal

¹³⁵ “The history of transmission is an objective corrective based on facts external to the specific objects discussed. The knowledge of style and the knowledge of types are extrinsic to any given work of art and cannot be derived from studying an individual artwork. This is the case in any discipline, where the tool that acquires knowledge and the object one attempts to understand are reciprocally related and each effectively guarantees the other”. PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932 (trad. 2012), pp. 477-478.

¹³⁶ Sobre a relação entre Panofsky e Mannheim cf. HART, Joan. Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue of Interpretation. *Critical Inquiry*, v. 19, n. 3, 1993, pp. 534-566.

¹³⁷ “Likewise, but in a deeper and more general sense, the products of art are governed beyond their phenomenal meaning and their meaning dependent on content by an ultimate intrinsic meaning: the unintentional and subconscious self-revelation of a fundamental attitude towards the world which is characteristic in equal measure of the individual producer, the individual period, the individual people, and the individual cultural community. The magnitude of an artistic achievement in the end depends upon the extent to which the energy of such a particular worldview has been channelled into moulded matter and radiates towards its viewer”. PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932, p. 479.

¹³⁸ PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932, p. 479.

¹³⁹ PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932, p. 480.

interpretado como uma “forma de racionalismo fora de contato com a vida cotidiana”¹⁴⁰. Por fim, afirma que, apesar dos níveis separados, o processo interpretativo deve ser tomado como um processo unificado.¹⁴¹

Tabela 1. Quadro de 1932¹⁴² – Alemão/Inglês

Gegenstand der Interpretation [Object of interpretation]	Subjektive Quelle der Interpretation [Subject source of interpretation]	Objektives Korrektiv der Interpretation [Objective corrective of interpretation]
1. Phänomensinn (zu teilen in Sach- und Ausdruckssinn) [Phenomenal meaning (to be separated into factual and expressive meaning)]	Vitale Daseinserfahrung [Vital experience of being]	Gestaltungsgeschichte (Inbegriff des Darstellungsmöglichen) [History of styles (the quintessence of what it is possible to represent)]
2. Bedeutungssinn [Meaning dependent on content]	Literarisches Wissen [Literary knowledge]	Typengeschichte (Inbegriff des _ Vorstellungsmöglichen) [History of types (the quintessence of what it is possible to imagine)]
3. Dokumentsinn (Wesensinn) [Documentary meaning (intrinsic meaning)]	Weltanschauliches Urverhalten [Worldview Ur-behaviour]	Allgemeine Geistesgeschichte (Inbegriff des weltanschaulich Möglichen) [General intellectual history (the quintessence of what is possible within a given worldview)]

Pelo visto, o texto aqui descrito marca a chamada “gênese” da iconologia, fundando seu desenho inicial em três níveis de significado que necessitam de correção e controle. Trata-se de uma proposição ampla e de teor filosófico para um campo recém-formado cujas práticas ainda estavam em debate. Após a publicação de 1932, o texto e a tabela foram retomados e modificados em 1939.

Studies in Iconology, publicado em 1939, consiste no conjunto de textos preparados para as *Mary Flexner Lectures*, pronunciadas no Bryn Mawr College em 1937. O material publicado, como ressalta o próprio autor, não é inteiramente novo, como é o caso da

¹⁴⁰ PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932, p. 482.

¹⁴¹ PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932, p. 482.

¹⁴² Optamos por apresentar tanto a versão em alemão, quanto a tradução para o inglês de Elsner e Lorenz para facilitar a compreensão. Versão em alemão disponível em PANOFSKY, Erwin. *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. In: KAEMMERLING, Ekkehard (Ed.). *Ikonographie und Ikonologie: Theorien - Entwicklung – Probleme*. Köln: DuMont, 1979.

introdução já mencionada, que consiste em uma reformulação do ensaio sobre a descrição e interpretação das obras de arte publicado em 1932, somado a um segundo momento textual fruto de uma revisão de *Classical Mythology in Mediaeval Art*. A introdução apresenta as propostas de Panofsky em seu novo contexto e conta com uma abordagem distinta da que observamos até aqui. Enquanto em 1932 o ponto de partida para a reflexão era um caso específico, em 1939 isso dá lugar a uma afirmação de princípio geral: “A iconografia é o ramo da história da arte que se preocupa com o tema ou significado das obras de arte, em oposição a sua forma.”¹⁴³ Assim, no lugar de uma crítica localizada ao formalismo, delimita-se inicialmente o que é uma percepção do ponto de vista da forma em contraposição ao significado/tema.

Para fazê-lo, utiliza um exemplo mencionado na publicação anterior, mas que nesse momento ganha mais centralidade. Panofsky descreve que, ao se deparar com um conhecido na rua que o cumprimenta retirando o chapéu, é possível observar e interpretar a ação nos três níveis de significado. A ação de retirar o chapéu, sob a perspectiva formal, é simplesmente uma mudança de cores, linhas e volumes que fazem parte do campo visual. Entretanto, ao identificar um objeto (cavalheiro) e um evento (retirada do chapéu), já se trata de uma esfera do significado que ultrapassa somente a percepção formal, configurando o significado factual.¹⁴⁴ Em conjunto, pode-se identificar as nuances psicológicas do cumprimento – se o homem está de bom ou mau humor, por exemplo. Assim, chega-se ao significado expressional.¹⁴⁵ Panofsky, então, aglutina esses dois aspectos e os denomina significado primário ou natural. Vale ressaltar que este é correspondente ao significado fenomenológico apresentado no artigo de 1932.

Nesse momento, já é possível perceber que a apresentação dos níveis interpretativos não é mais realizada a partir do caso de uma obra de arte específica, mas de um gesto geral. Seguindo o caminho do exemplo, Panofsky afirma que compreender o gesto de levantar o chapéu enquanto um cumprimento ultrapassa a percepção sensível do significado primário,

¹⁴³ PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. Nova York: Oxford University Press, 1939, p. 3.

¹⁴⁴ “When an acquaintance greets me on the street by removing his hat, what I see from a formal point of view is nothing but the change of certain details within a configuration forming part of the general pattern of colour, lines and volumes which constitutes my world of vision. When I identify, as I automatically do, this configuration as an object (gentleman), and the change of detail as an event (hat-removing), I have already overstepped the limits of purely formal perception and entered a first sphere of subject matter or meaning. The meaning thus perceived is of an elementary and easily understandable nature, and we shall call it the factual meaning-, it is apprehended by simply identifying certain visible forms with certain objects known to me from practical experience, and by identifying the change in their relations with certain actions or events”. PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, p. 3.

¹⁴⁵ PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, p. 3.

adentrando o território do inteligível: o significado convencional (denominado anteriormente “significado dependente do conteúdo”).¹⁴⁶ E, por fim, a ação descrita pode revelar ao observador algo sobre a “personalidade” daquele sujeito, sendo ela condicionada pelo período, local, condição social, história pessoal e coletiva e, também, uma visão de mundo particular. Segundo Panofsky, esses fatores se manifestam de maneira sintomática e devem ser articulados a outras observações similares. O significado intrínseco é “um princípio unificador que fundamenta e explica tanto o evento visível quanto seu significado inteligível, e que determina até mesmo a forma sob a qual o evento visível ganha seus contornos.”¹⁴⁷

Em seguida, Panofsky “transfere os resultados” dessa análise de um gesto cotidiano para o objeto artístico e sistematiza textualmente três níveis: (1) Significado primário ou natural (subdividido em factual e expressional), denominado pré-iconográfico; (2) Significado secundário ou convencional, denominado iconográfico; (3) Significado intrínseco ou conteúdo, denominado interpretação iconográfica em um sentido mais profundo. Aqui, vale ressaltar que os elementos que compõem o último nível são nomeados valores simbólicos, escolha que remete à obra de Ernst Cassirer.¹⁴⁸

Os conhecimentos necessários e os princípios corretivos da interpretação dos dois primeiros níveis ainda são os mesmos daqueles delimitados em 1932. Entretanto, no terceiro nível, a visão de mundo subjetiva e a história intelectual geral dão lugar à intuição sintética e à história dos sintomas culturais. A intuição sintética é descrita por Panofsky como uma faculdade mental comparável a um diagnóstico e depende de um instrumento de controle, a história dos símbolos ou sintomas culturais:

O historiador da arte deverá averiguar o que considera o *significado intrínseco* de uma obra, ou grupo de obras, a que dedica sua atenção, em contraste com o que pensa ser o *significado intrínseco* de quantos outros documentos da civilização relacionados àquela obra ou grupo de obras ele for capaz de dominar: documentos que dão testemunho das tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação.¹⁴⁹

A tabela que sintetiza os níveis passa a ser denominada quadro sinóptico e sofre alterações significativas. Além do acréscimo de uma nova coluna, os títulos também foram

¹⁴⁶ PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, p. 4

¹⁴⁷ “It may be defined as a unifying principle which underlies and explains both the visible event and its intelligible significance, and which determines even the form in which the visible event takes shape.” PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, p. 5.

¹⁴⁸ PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, pp. 5-7.

¹⁴⁹ “The art-historian will have to check what he thinks is the intrinsic meaning of the work, or group of works, to which he devotes his attention, against what he thinks is the intrinsic meaning of as many other documents of civilization historically related to that work or group of works, as he can master: of documents bearing witness to the political, poetical, religious, philosophical, and social tendencies of the personality, period or country under investigation”. PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, p. 16.

modificados. Foi acrescentada uma forma de unificar os princípios corretivos, indicada na lateral da publicação original, a “História da Tradição”.

Tabela 2. Quatro sinóptico de 1939¹⁵⁰

Object of Interpretation	Act of Interpretation	Equipment for interpretation	Controlling Principle of Interpretation
I – <i>Primary of natural subject matter – (A) factual, (B) expressional –, constituting the world of artistic motifs.</i>	<i>Pre-iconographical description (and pseudo-formal analysis)</i>	<i>Practical experience (familiarity with specific objects and events).</i>	<i>History of style (insight into the manner in which, under varying historical conditions, objects and events were expressed by forms)</i>
II – <i>Secondary or conventional subject matter, constituting the world of images, stories and allegories.</i>	<i>Iconographical analysis in the narrower sense of the word.</i>	<i>Knowledge of literary sources (familiarity with specific themes and concepts)</i>	<i>History of types (insight into the manner in which, under varying historical conditions, specific themes or concepts were expressed by objects and events).</i>
III – <i>Intrinsic meaning or content, constituting the world of ‘symbolical’ values</i>	<i>Iconographical interpretation in a deeper sense (Iconographical synthesis)</i>	<i>Synthetic intuition (familiarity with the essential tendencies of the human mind), conditioned by personal psychology and ‘Weltanschauung’.</i>	<i>History of cultural symptoms or ‘symbols’ in general (insight into the manner in which, under varying historical conditions, essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts).</i>

O texto anterior se encerrava com a formação da síntese dos elementos que constam na tabela. Entretanto, em 1939, Panofsky apresenta uma segunda etapa do texto dedicada às especificidades da iconografia do Renascimento, fruto de uma publicação com Fritz Saxl sobre mitologia clássica na arte medieval. Tendo em vista que a proposição metodológica está concentrada no momento inicial da introdução, aqui iremos nos ater somente à primeira etapa.¹⁵¹ Comparativamente, a estrutura dos dois textos é bastante distinta. No artigo redigido em alemão, a proposta parte de exemplos concretos para, a partir de seus desafios, formular proposições sobre a interpretação de obras de arte, enquanto na introdução do *Studies in*

¹⁵⁰ PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, pp. 14-15.

¹⁵¹ “The introductory chapter synthesizes the revised content of a methodological article published by the writer in 1932 with a study on classical mythology in mediaeval art published in the following year by the writer in collaboration with Dr. Fritz Saxl [...]”. PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, p. v.

iconology tem início com uma consideração geral que diferencia forma e significado.

A partir disso, Panofsky parte para um exemplo também de teor geral, concentrado em um gesto, e não no objeto artístico. É possível perceber que os posicionamentos frente a problemas filosóficos, como o da violência da interpretação, não são retomados. Além disso, a inclusão de uma coluna no quadro sinóptico que fornece denominações para o *ato* da interpretação também nos parece significativa. Se, em 1932, observamos uma proposição filosófica para problemas da análise e interpretação de objetos artísticos, em 1939 temos uma proposição operativa em que estão sistematizados *objeto – ato – equipamento – controle*.

Há, ainda, uma outra transformação significativa entre o artigo da revista *Logos* e a introdução ao *Studies in Iconology*: a presença de imagens.

Enquanto o ensaio de 1932 é adequadamente ascético ao não reproduzir nenhuma ilustração fotográfica, apesar das discussões interpretativas ricas e detalhadas de variadas imagens, como a pintura de Matthias Grünewald da Ressurreição, para seu público universitário americano Panofsky utiliza quatro imagens em preto e branco para ilustrar seu argumento. A forma visual mais concreta da versão de 1939 caminha lado a lado com a impressionante supressão do que pode ser visto como os pontos proposicionais que foram feitos em 1932 ao abordar diretamente figuras específicas (até mesmo canônicas) na tradição humanista alemã e suas fontes gregas.¹⁵²

O acréscimo das ilustrações sinaliza, para Elsner e Lorenz, a diferença entre os públicos para os quais cada um dos textos foi direcionado. O artigo de 1932 foi publicado em uma revista filosófica. Ressaltam, inclusive, que o corpo editorial da revista era composto por grandes nomes da filosofia daquele momento, como Edmund Husserl, Ernst Cassirer e Heinrich Wölfflin. Enquanto isso, todos os capítulos de *Studies in Iconology* consistiam em conferências realizadas entre 1937 e 1938 para um público de estudantes e professores das humanidades de maneira mais ampla.¹⁵³ Tal mudança nos exemplos e a presença de ilustrações está associada à uma redução significativa no escopo alcançado pelo texto. No artigo de 1932 não há nenhum direcionamento temporal direto estipulado por Panofsky, mas em 1939 a proposta é direcionada mais diretamente ao Renascimento. Dessa maneira, o escopo geral e filosófico que, para Elsner e Lorenz, direcionavam-se a toda tradição artística

¹⁵² “Whereas the 1932 essay is suitably ascetic in not reproducing any photographic illustrations, despite the relatively rich and detailed interpretative discussions of a number of images such as Matthias Grünewald’s painting of the Resurrection, for his American college audience Panofsky uses four black-and-white images to illustrate his argument. The more concrete visual form of the 1939 version goes side by side with a striking suppression of what might be seen as the propositional points that were made in 1932 by directly addressing specific (even canonical) figures in the German humanist tradition and their ancient Greek sources. The move from 1932 to 1939 is away from the display of erudite learning and from a kind of point scoring appropriate to the major players in the German intellectual firmament”. ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, p. 493.

¹⁵³ ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, p. 493.

ocidental, se tornam “uma afirmação menos ambiciosa sobre o Renascimento”¹⁵⁴, abandonando os embates filosóficos travados anteriormente.

Por fim, tem-se a publicação de *Meaning in the visual arts* em 1955, uma de suas obras mais conhecidas. Consiste em uma compilação de ensaios do autor publicados anteriormente, categorizados em três tipos: reescrituras de publicações antigas, reimpressões de textos produzidos nos Estados Unidos e traduções de textos do alemão. Panofsky revisita a introdução de *Studies in iconology* e realiza uma modificação fundamental:

Tabela 3. Quadro sinóptico de 1955¹⁵⁵

Object of Interpretation	Act of Interpretation	Equipment for interpretation	Controlling Principle of Interpretation
I – <i>Primary of natural subject matter – (A) factual, (B) expressional –, constituting the world of artistic motifs.</i>	<i>Pre-iconographical description (and pseudo-formal analysis)</i>	<i>Practical experience (familiarity with specific objects and events).</i>	<i>History of style (insight into the manner in which, under varying historical conditions, objects and events were expressed by forms)</i>
II – <i>Secondary or conventional subject matter, constituting the world of images, stories and allegories.</i>	<i>Iconographical analysis.</i>	<i>Knowledge of literary sources (familiarity with specific themes and concepts)</i>	<i>History of types (insight into the manner in which, under varying historical conditions, specific themes or concepts were expressed by objects and events).</i>
III – <i>Intrinsic meaning or content, constituting the world of ‘symbolical’ values</i>	<i>Iconological interpretation.</i>	<i>Synthetic intuition (familiarity with the essential tendencies of the human mind), conditioned by personal psychology and ‘Weltanschauung’.</i>	<i>History of cultural symptoms or ‘symbols’ in general (insight into the manner in which, under varying historical conditions, essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts).</i>

Altera-se, portanto, o segundo e terceiro níveis do ato de interpretação, consolidando a análise iconográfica e a interpretação iconológica. Enquanto em 1939 tratava-se de uma subdivisão de dois sentidos de iconografia (*narrower sense x deeper sense*), em 1955 está consolidada a tríade (*pré-iconográfico, iconográfico e iconológico*) que sistematiza seu

¹⁵⁴ ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, p. 498.

¹⁵⁵ PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Anchor Books, 1955, pp. 40-41.

método desde então. Dessa maneira, torna-se evidente que a configuração do método em Panofsky só toma sua forma final em 1955, com a consolidação terminológica, fundamental para sua disseminação. É possível perceber que, entre 1932 e 1955, há um percurso de modificações na estrutura dos textos, bem como no escopo interpretativo pretendido. A partir disso, devemos observar a configuração argumentativa que fundamenta a elaboração do método, a saber, o círculo metódico.

2.2. *Circulus methodicus*: um recurso argumentativo de Panofsky

Corrigir a interpretação de uma obra de arte individual por uma “história do estilo” que, por sua vez, só pode ser construída pela interpretação de obras individuais pode parecer um círculo vicioso. Na verdade, é um círculo, porém não vicioso e sim metódico (cf. E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik* [...]). Quer lidemos com fenômenos históricos ou naturais, a observação individual assume o caráter de um “fato” somente quando for possível relacioná-la com outras observações análogas de tal modo que a série inteira “faça sentido”. Tal “sentido” pode, portanto, perfeitamente ser aplicado à interpretação de uma nova observação individual dentro de um mesmo raio de fenômenos. Se, entretanto, essa nova observação individual se recusar, definitivamente, a ser interpretada segundo o “sentido” da série, e se se provar a impossibilidade de erro, dever-se-á reformular o “sentido” da série para incluir a nova observação individual. Este *circulus methodicus* se aplica, é claro, não apenas ao relacionamento entre a interpretação dos motivos e a história do estilo, mas também ao relacionamento entre a interpretação das imagens, histórias e alegorias e a história dos tipos, e ao relacionamento entre a interpretação do significado intrínseco e a história dos sintomas culturais em geral.¹⁵⁶

Esta nota de rodapé, presente na introdução de *Studies in Iconology* e no primeiro capítulo de *Meaning in the visual arts*, nos apresenta a principal estrutura argumentativa que conduz à formulação do método iconológico: a percepção de que a garantia da validade das análises e das interpretações de objetos artísticos está calcada na contribuição circular entre geral e particular. Assim, a interpretação de uma obra de arte específica é validada pela

¹⁵⁶ Nota 3. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 58. Texto original: “To correct the interpretation of an individual work of art by a “history of style,” which in turn can only be built up by interpreting individual works, may look like a vicious circle. It is, indeed, a circle, though not a vicious, but a methodical one (cf. E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cited above, p. 6; idem, “Some Points of Contact between History and Science,” cited ibidem). Whether we deal with historical or natural phenomena, the individual observation assumes the character of a “fact” only when it can be related to other, analogous observations in such a way that the whole series “makes sense.” This “sense” is, therefore, fully capable of being applied, as a control, to the interpretation of a new individual observation within the same range of phenomena. If, however, this new individual observation definitely refuses to be interpreted according to the “sense” of the series, and if an error proves to be impossible, the “sense” of the series will have to be reformulated to include the new individual observation. This *circulus methodicus* applies, of course, not only to the relationship between the interpretation of motifs and the history of style, but also to the relationship between the interpretation of images, stories and allegories and the history of types, and to the relationship between the interpretation of intrinsic meanings and the history of cultural symptoms in general”. PANOFSKY, E. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, p. 35.

“série” geral ao mesmo tempo que a válida, colocando em questão os seus limites. Tal reflexão, inclusive a referência à Edgar Wind, já estava presente na formulação do artigo de 1932, mas a abordagem é bastante distinta.

Vimos que, após endereçar o problema da violência do intérprete em Heidegger, Panofsky formula a sua solução com os mecanismos de correção e controle. Para isso, recorre ao círculo metódico. Entretanto, ao contrário da consideração geral relacionada diretamente ao método observada em 1939 e 1955, Panofsky constrói um caso hipotético para demonstrar de que maneira o círculo metódico funciona nos problemas localizados enfrentados por aqueles que analisam e interpretam objetos artísticos.¹⁵⁷ Essa abordagem está associada às características e colocações filosóficas do texto, conforme observamos anteriormente; características estas que dão lugar às proposições gerais e prescritivas nas reformulações posteriores.

Edgar Wind foi o primeiro pupilo de Panofsky na Universidade de Hamburgo, tendo sua tese de doutoramento avaliada em 1922 por Panofsky e por Cassirer. Wind migrou para os Estados Unidos em 1924, mas retornou em 1927, momento de sua aproximação com Aby Warburg.¹⁵⁸ Anos depois, em 1930, Wind se torna *Privatdozent* na Universidade de Hamburgo com a conclusão de sua habilitação *Das Experiment und die Metaphysik*, citada

¹⁵⁷ Nota 16: “Compare Wind, ‘Experiment and Metaphysics’, in Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy, ed. Edgar Sheffield Brightman (New York, 1927), pp. 217–24 and Experiment und Metaphysik (Hamburg, 1930); trans. C. Edwards under the title Experiment and Metaphysics: Towards a Resolution of Cosmological Antinomies (Oxford, 2001). Wind proves that what at first sight appears to be a vicious circle is really a methodological cycle (‘circulus methodicus’) in the course of which tool and object prove themselves through each other. This is like the old joke about the balancing pole: ‘Father, why does the tightrope walker not fall down?’ ‘Because he holds on to the balancing pole!’ ‘But why does the balancing pole not fall down?’ ‘Silly boy, because he holds on to it firmly!’ The punch line is that the alleged vicious circle does not foreclose the possibility of tightrope walking but facilitates it. / What can be said of the relationship between individual work and type also applies to the relationship between individual work and sequence of development, national style, and so on. In these cases again the classification of the individual work is based on a reciprocity of studying the individual case and drawing on our prior knowledge about general development. Let us assume that an art historian should find, in the archive of the town N. a document according to which the local painter X. was commissioned to produce an altar piece for the Church of St James in the year 1471, depicting a deposition from the cross with saints Philip and James, and he finds an altar exactly matching these specifications in the church. In a case of this kind, he would be very likely to identify this altar with the work attested in the document and to take pleasure in having discovered a securely dated and located object. But there is a definite possibility that the original altar perished during the iconoclasm of the 1520s and was replaced in 1540 with a new altar on the same subject by an immigrant painter from far away. In order to verify his identification, the art historian has to be able to judge whether the preserved work would have been possible at all around 1471 in the area of N.; that means he has to have a grasp of historical development and workshop practice which can only be established on the basis of dated and located monuments!” PANOFSKY, E. *On the problem...*, 1932 (trad. 2012), p. 478.

¹⁵⁸ Sobre a relação entre Warburg e Wind, cf. GOMES, Rhuan Fernandes. Composição em contraponto. Notas sobre a relação entre Aby Warburg e Edgar Wind em seus estudos sobre o Renascimento. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, 2017, pp. 249-267. Sobre a relação dos escritos de Wind com o desenvolvimento da disciplina cf. GOMES, Rhuan Fernandes. Pagan Mysteries in the Renaissance e o desenvolvimento da História da Arte como disciplina acadêmica. *História, histórias*, v. 8, n. 15, 2020, pp. 116-136.

por Panofsky e publicada somente em 1934.¹⁵⁹ O livro, concentrado justamente no problema do argumento circular, abordando tanto as ciências físicas, quanto as humanidades:

[...] avançou uma teoria do experimento baseada na “delimitação interna” como um método empírico para testar hipóteses e propôs maneiras pelas quais as quatro antinomias cosmológicas de Kant poderiam ser resolvidas por meio de uma crítica de suas suposições Newtonianas subjacentes em relação ao espaço e ao tempo à luz dos avanços científicos, como a teoria da relatividade e a mecânica quântica.¹⁶⁰

Wind, dessa maneira, aborda o problema do círculo não sob a perspectiva da história da arte, mas como uma reflexão filosófica dos procedimentos da investigação física. Dessa maneira, afirma que a legitimidade de premissas gerais está relacionada à legitimidade das conclusões particulares. Quando há um resultado negativo no campo das investigações físicas, esse resultado não impacta somente a hipótese particular, mas o sistema de suposições que a embasou, ou seja, todo experimento particular testa também o sistema geral. Entretanto, essa correlação não é suficiente para formular um “método positivo de inferência”, visto que, se realizarmos a dedução do individual a partir do universal e testarmos sua validade, o resultado seria apenas uma prova da própria dedução, tornando o procedimento falacioso. Portanto, para Wind não se trata somente de uma derivação, mas de uma corporificação¹⁶¹ [*embodiment*]:

[...] no entanto, não apenas derivamos a reivindicação individual do sistema universal, mas a incorporamos pela construção em um instrumento físico. Em seguida, deixamos o instrumento fazer seu trabalho e vemos se o resultado pode ser incluído na premissa universal. O que apareceu inicialmente como um círculo lógico e, portanto, como autocontraditório, torna-se assim um ciclo metodológico e, portanto, autorregulado.¹⁶²

¹⁵⁹ Esse espaço de tempo até a publicação do livro se deu pelas mudanças políticas que estavam em vigor naquele momento na Alemanha, em virtude da ascensão nazista. Por esse motivo, segundo Ben Thomas, a grande obra filosófica de Wind acabou tendo poucos leitores. THOMAS, Ben. Edgar Wind. A short biography. *Stanrzczy*, v. 8, n. 1, 2015, p. 119.

¹⁶⁰ THOMAS, B. Edgar Wind. A short biography, 2015, p. 19.

¹⁶¹ Utilizamos a tradução do conceito *embodiment* conforme TAKAES, Ianick. *Arte e transgressão em Edgar Wind*: um estudo sobre a armadura conceitual e a recepção de *Art and anarchy* (1963). Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2017, p. 626.

¹⁶² “Viewed from a logical standpoint, the claim of universality in the conception of laws is related to the claim of accuracy in the conduct of experiments as the validity of a general premiss relates to the validity of a particular conclusion. As a negative instance this correlation of the two is, to be sure, of the greatest importance for physical inquiry. If an experiment fails to test an individual hypothesis, this failure reflects not only upon the hypothesis as such, but on the entire system of assumptions upon which it was founded. It criticizes not only the construction of the individual instrument, but the whole system of methodological rules from which this construction has been derived. In this sense it is no exaggeration to say that with every individual experiment a whole system of experimentation comes to a test. But to make this correlation of the individual and the universal the basis of a positive method of inference would be a fallacious procedure. We would deduce the individual claim from the universal one, and then test the validity of the latter by showing that it can include the former, a subsumption which would only prove what the deduction had defined. As it is, however, we not only derive the individual claim from the universal system, but embody it by construction in a physical instrument. Then we let the instrument do its work, and see if the outcome can be subsumed under the universal premiss. What first appeared as a logical circle, and therefore as self-contradictory, thus turns out to be a methodological cycle, and

Essa autorregulação do ciclo metodológico é a abordagem escolhida por Panofsky para lidar com a subjetividade inerente da interpretação do significado intrínseco, bem como com os níveis anteriores. Dessa maneira, as interpretações históricas particulares são validadas pelo sistema histórico geral, ao mesmo tempo que o regulam e controlam. É válido observar que a fundamentação em Wind, conectada às ciências físicas, também pode fazer parte do processo de validação das interpretações da história da arte. Conforme mencionamos, a formulação de um método autorregulado está também calcada na busca pela objetividade de maneira correlata àquela experimentada pelas ciências naturais. Dessa maneira, além da própria configuração argumentativa, essa aproximação entre interpretação histórica e validação científica também faz parte do percurso de formulação do método, como veremos a seguir.

O círculo metódico em Panofsky não está restrito ao seu método para descrição e interpretação de objetos artísticos e se faz presente, direta ou indiretamente, em outros escritos do autor, especialmente na associação e validação mútua entre geral e particular. Essa percepção atravessa desde as considerações sobre o que é o objeto artístico até as considerações gerais sobre o campo da história da arte. Isso pode ser percebido no texto de 1925, *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*¹⁶³, já mencionado, em que Panofsky responde às críticas feitas a sua publicação de 1920 sobre o conceito de *Kunstwollen*. No escrito, o autor propõe a formulação de um sistema fundamental de conceitos *a priori* que relacione a natureza dos problemas artísticos à resolução histórica destes.¹⁶⁴

Neste caso, na proposta de um sistema fundamental de conceitos, Panofsky delimita dois pontos de vista para os objetos artísticos: a esfera ontológica, sendo esta a condição para

therefore self-regulating”. WIND, Edgar. *Experiment and Metaphysics: Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*. Oxford: Legenda, 2001, pp. 33-34.

¹⁶³ As análises desenvolvidas foram realizadas a partir da tradução em inglês de Katharina Lorenz e Jás Elsner. Publicação original: “*Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*,” *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925): 129–61. PANOFSKY, Erwin. On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art. (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 35, n. 1, 2008, pp. 43-71.

¹⁶⁴ Destaca-se que as propostas presentes nesse escrito também estão relacionadas à produção de Wind. Silvia Ferretti destaca que Wind foi citado recorrentemente nos escritos de Panofsky e, no caso do texto de 1920, há a menção à sua tese doutoral denominada *Ästhetischer und Kunstwissenschaftlicher Gegenstand*. Essa aproximação entre as proposições de Panofsky e Wind também se deve ao fato de que ambos estavam interessados na natureza dos problemas artísticos. Em adição, Ferretti destaca: “Implicitly he already distinguishes between art history and art theory in noting the difference between the *artist’s preliminary tasks*, which is connected to the realization of the artistic phenomenon and susceptible to the *reconstruction* of the motive that determined it, and the *artistic problem*, which is connected to the fundamental antinomic character of the artistic phenomenon and susceptible only to *speculation*”. FERRETTI, Silvia. *Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, art, and history*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1989, p. 208.

a existência de problemas artísticos, e a esfera metodológica, sendo esta a condição para a resolução destes. As condições apriorísticas dos objetos artísticos estão vinculadas ao campo da teoria da arte, enquanto a existência empírica dos objetos artísticos está sob responsabilidade do campo da história da arte. Para Panofsky, esses dois campos estão fortemente entrelaçados justamente pela impossibilidade de desvincular as condições apriorísticas das manifestações históricas dos próprios objetos artísticos.

Mesmo se tratando de condições *a priori*, a validade do sistema fundamental de conceitos é dependente das manifestações empíricas observadas na história da arte. Ao mesmo tempo, a produção de um conhecimento sobre esses objetos só pode ser efetiva se for possível contrastá-la com as condições *a priori* estabelecidas pela teoria da arte. Para Panofsky, essa dependência entre sistema *a priori* e manifestações históricas não causaria a desestabilização do sistema:

Se a criação de conceitos da teoria da arte é impossível sem a experiência da história da arte, que fornecesse continuamente à nossa investigação novos objetos para estudo, então (assumindo sua própria consistência lógica interna) um sistema de conceitos teóricos da arte não será abalado por tal experiência. Ou, em outras palavras, o sistema de conceitos para uma ciência da arte, na medida em que é descoberto e desenvolvido *a posteriori*, continuará os resultados da pesquisa empírica, mas sua existência, na medida em que é válida *a priori*, é independente desses resultados e não pode entrar em conflito com eles.¹⁶⁵

A circularidade argumentativa aqui opera entre *teoria* e *história* em uma relação de interdependência, mas não de correção e controle como no caso do método iconológico. O sistema fundamental de conceitos *a priori* só se faz conhecido através das manifestações históricas, que por sua vez estão todas condicionadas pelo sistema. Nesse sentido, as novas descobertas não teriam a capacidade de desestabilizar o sistema, mas apenas de estendê-lo, revelando aspectos ainda não conhecidos pelos estudiosos.¹⁶⁶ Sob essa lógica, Silvia Ferretti afirma que o objeto artístico possui ao mesmo tempo natureza temporal e atemporal para Panofsky. Assim, ampliar essa compreensão “transcendental” do objeto artístico e da história da arte faz parte dos objetivos do autor:

¹⁶⁵ “If the art-theoretical creation of concepts is impossible without art-historical experience, which continuously supplies our inquiry with new objects for study, so (assuming its own inner logical consistency) an art-theoretical system of concepts will not be shaken by such experience. Or, to put it differently, the system of concepts for a science of art, insofar as it is discovered and developed *a posteriori*, will continue the results of empirical research, but its existence, insofar as it is valid *a priori*, is independent from these results and cannot come into conflict with them. A new discovery or a new observation can constitute proof either that one of the already established and *a priori* legitimized artistic problems in a specific case has been solved differently from what had been supposed so far or that one of the questions formulated by existing concepts has in this case been answered wrongly (for the intention of art theory is nothing other than formulating questions”. PANOFSKY, E. *On the Relationship of Art...*, 2008, p. 55.

¹⁶⁶ PANOFSKY, E. *On the Relationship of Art...*, 2008, p. 56.

A “transformação da história da arte em uma ciência transcendental – ou melhor, em uma disciplina interpretativa – da arte” é a tarefa a que Panofsky se propõe: sondar os próprios fundamentos, os critérios de legitimidade da teoria da arte e da história da arte concebidas enquanto ciências. Todas as disciplinas devem ser entendidas como soluções para os problemas e devem proceder com a verificação da sua coerência íntima comparando as soluções com os problemas.¹⁶⁷

Avançando no *corpus* de publicações de Panofsky, o escrito *The History of Art as a Humanistic Discipline*, inicialmente publicado como introdução ao livro *The Meaning of The Humanities* e posteriormente reeditado como introdução à *Meaning in the visual arts* em 1955¹⁶⁸, também colabora nessa percepção circular e interdependente no campo da história da arte. Para desenvolver seu argumento, Panofsky parte da diferença entre a esfera da natureza e a esfera da cultura, isto é, os registros deixados pelo homem. Dessa maneira, a especificidade humana estaria associada à sua capacidade de conseguir perceber as relações de significação. Os signos e as estruturas, ou seja, os registros, são caracterizados pela capacidade de emergir no tempo e é esse o objeto do humanista, considerado fundamentalmente um historiador por Panofsky. A leitura do historiador está associada ao significado autônomo do registro, ao contrário daquele que denomina como cientista, interessado na colaboração do registro para a investigação, e não como um objeto de valor por si mesmo. Mesmo com as diferenças em seus objetos, o propósito tanto da ciência, quanto das humanidades, é o mesmo: ordenar o caos. Nesse processo, para Panofsky, ambas lidam com problemas metódicos que podem ser pensados de maneira análoga.¹⁶⁹

Ao abordar o objeto, cientista e humanista parecem seguir o mesmo ponto de partida: a observação e, ao mesmo tempo, estão submetidos a princípios gerais. Para o primeiro, denomina-se teoria e, para o segundo, trata-se de concepções históricas gerais. Além disso, para Panofsky, as humanidades estão submetidas a algo equivalente a uma teoria da relatividade cultural de característica espaço-temporal. Assim, sendo os registros naturais ou culturais, é necessária a interpretação e, conseqüentemente, sua classificação ordenada.¹⁷⁰

Descrevendo as ferramentas de checagem das interpretações do humanista, Panofsky retoma o mesmo princípio destacado anteriormente, a relação circular entre particular e geral.

¹⁶⁷ The "transformation of art history into a transcendental science - or better, into an interpretative discipline - of art" is the task Panofsky sets himself: to probe the very foundations, the criteria of legitimacy, of art theory and art history conceived as sciences. All disciplines must be understood as solutions to the problems and must proceed with the verification of their intimate coherence by comparing the solutions with the problems. FERRETTI, S. *Cassirer, Panofsky, and Warburg*, 1989, p. 209.

¹⁶⁸ Ao longo deste trabalho utilizaremos provisoriamente a publicação de 1955, visto que ainda não temos acesso à obra de 1940.

¹⁶⁹ PANOFSKY, E. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, pp. 4-6.

¹⁷⁰ PANOFSKY, E. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, pp. 6-7.

Da mesma maneira observada na confecção do método, o autor sustenta que a interpretação e a análise dos objetos particulares estão condicionadas por um conceito histórico geral, conceito este que só pode ser desenvolvido a partir de objetos e documentos individuais. Similarmente, as ciências compreendem os fenômenos naturais de maneira dependente de uma teoria física geral, e esta teoria só pode ser feita, por sua vez, a partir dos fenômenos naturais particulares. O círculo metódico está posto de maneira muito similar ao que observamos no desenvolvimento do método:

Cada descoberta de um fato histórico desconhecido, e toda nova interpretação de um já conhecido, ou se “encaixará” na concepção geral predominante, enriquecendo-a e corroborando-a por esse meio, ou então acarretará uma sutil ou até fundamental mudança na concepção geral predominante, lançando assim novas luzes sobre tudo o que era conhecido antes. Em ambos os casos, o “sistema que faz sentido” opera como um organismo coerente, porém elástico, comparável a um animal vivo quando contraposto a seus membros individuais; e o que é verdade nas relações entre monumentos, documentos e um conceito histórico geral nas humanidades, é igualmente verdadeiro nas relações entre fenômenos, instrumentos e teoria nas ciências naturais.¹⁷¹

Sob essa perspectiva, define que o historiador da arte é aquele que tem como “material primário” as obras de arte. Estas, por sua vez, seriam os objetos feitos pelo homem que “demandam” ser experienciados esteticamente e podem ser classificados em “veículos de comunicação” e “ferramentas ou aparatos”. Entretanto, essa classificação da dita intenção inclui um outro fator específico: a forma. As fronteiras entre objetos não-artísticos e artísticos não podem ser determinadas, pois a intenção individual está condicionada por fatores externos (temporais e espaciais).¹⁷²

É com essa definição que passa a diferenciar as ciências naturais das humanidades, visto que o cientista pode realizar sua análise dos fenômenos de maneira “imediate”, enquanto o humanista, ou mais especificamente o historiador da arte, precisa recriar o seu objeto. Esse processo ocorre em duas dimensões distintas; por um lado, o historiador recria a partir das

¹⁷¹ PANOFISKY, E. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 28-29. Texto original: “It is true that the individual monuments and documents can only be examined, interpreted and classified in the light of a general historical concept, while at the same time this general historical concept can only be built up on individual monuments and documents; just as the understanding of natural phenomena and the use of scientific instruments depends on a general physical theory and vice versa. Yet this situation is by no means a permanent deadlock. Every discovery of an unknown historical fact, and every new interpretation of a known one, will either “fit in” with the prevalent general conception, and thereby corroborate and enrich it, or else it will entail a subtle, or even a fundamental change in the prevalent general conception, and thereby throw new light on all that has been known before. In both cases the “system that makes sense” operates as a consistent yet elastic organism, comparable to a living animal as opposed to its single limbs; and what is true of the relationship between monuments, documents and a general historical concept in the humanities is evidently equally true of the relationship between phenomena, instruments and theory in the natural sciences”.

¹⁷² PANOFISKY, E. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, p. 14.

intenções, enquanto, por outro lado, cria os valores estéticos de comparação. Novamente, para regular esse procedimento considerado subjetivo, Panofsky retoma o círculo de correção proposto e acrescenta que geral e particular não sucedem um ao outro, mas se atravessam ao se qualificar e retificar reciprocamente.¹⁷³

Nesse momento, Panofsky parece remontar à sua proposição para descrição e interpretação, dividindo a base da recriação em três elementos constitutivos da obra de arte: “forma materializada”, “ideia” (tema) e “conteúdo”. A definição que fornece para o último elemento, o conteúdo, é fortemente semelhante àquela do objeto da interpretação no nível iconológico (ou do significado intrínseco, também denominado conteúdo):

Conteúdo, em oposição a tema, pode ser descrito nas palavras de Peirce como aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta. É a atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa – tudo isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra.¹⁷⁴

Podemos observar a seguir uma comparação entre a definição utilizada tanto no texto analisado aqui, quanto naquele de definição do método de descrição e interpretação das obras de arte:

Tabela 4. Comparação entre a definição de significado intrínseco e conteúdo

Significado intrínseco ou conteúdo	Conteúdo
“ <i>Significado intrínseco ou conteúdo:</i> é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam <u>a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.</u>	Conteúdo, em oposição a tema, pode ser descrito nas palavras de Peirce como aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta. <u>É a atitude básica de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa – tudo isso qualificado, inconscientemente, por uma personalidade e condensado numa obra.</u>

**grifos nossos*

Portanto, a concepção da própria atividade de um historiador da arte, a recriação, está atrelada à proposição metodológica de Panofsky. Os três elementos traçados que constituem a obra de arte são correlatos aos três níveis de descrição e interpretação destes. Assim, ancora sua metodologia não somente em uma resposta aos problemas historiográficos práticos, mas na sua definição para o objeto primário da disciplina. Esse paralelo colabora para a percepção de que, nesse momento, os argumentos filosófico-metodológicos de 1925 e 1932 passam a

¹⁷³ PANOFSKY, E. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, pp. 15-16.

¹⁷⁴ PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg), 2014, p. 33. Texto original: “Content, as opposed to subject matter, may be described in the words of Peirce as that which a work betrays but does not parade. It is the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion—all this unconsciously qualified by one personality, and condensed into one work.” PANOFSKY, E. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, p. 14.

compor um sistema subdividido e articulado que faz corresponder, no texto de 1940, a natureza dos objetos artísticos ao seu modo de operação interpretativa. Vale destacar, também, que a associação entre os procedimentos da história da arte ou das humanidades com as chamadas ciências naturais, desde a argumentação ancorada em Wind até o paralelo diretamente traçado no texto de 1940, corroboram para a tentativa de aproximar a legitimidade das interpretações da história da arte do conhecimento científico. O próprio desenvolvimento e, principalmente, a sistematização do método iconográfico e iconológico, está calcado na tentativa de legitimar os fundamentos do conhecimento produzido pela interpretação e análise de objetos artísticos e, em conjunto, legitimar os fundamentos do campo da história da arte.

2.3. Entre teoria e prática: desencontros na aplicação do método

Frequentemente, os ensaios mais práticos de Panofsky são estruturados sobre analogias entre imagens e proposições. No entanto, para ser fiel às visões teóricas apresentadas na introdução ao seu método, ele deve estar interessado primordialmente nas maneiras pelas quais visões de mundo mais amplas afetam não somente pinturas, mas também a “doutrina filosófica”. Por sua vez, o estudo da relação entre arte e filosofia ajudou a expor a predominância de uma certa *Weltanschauung* que afeta todos os artefatos e atitudes de uma época. Visto assim, a “discrepância” entre prática e teoria desapareceria. Mas o ideal é perdido de vista, e o programa iconológico prático se revela muito mais restrito em seu escopo.¹⁷⁵

Observamos até aqui as arquiteturas textuais que fizeram parte da formulação do método iconológico, tanto na comparação entre 1932, 1939 e 1955, quanto na análise do círculo metódico que fundamenta sua configuração. Todos esses elementos se referem à dimensão “teórica” da obra de Panofsky, como é de costume definir. Entretanto, o escopo de estudos considerados “práticos”, ou seja, estudos dedicados à análise e interpretação de obras de arte específicas também colaboram para delinear as arquiteturas textuais que compõem o método. Considera-se, por parte da historiografia e da recepção crítica, que os ditos estudos práticos de Panofsky se desencontram das proposições teóricas para o método iconológico. Dessa maneira, para explorarmos inicialmente essa questão, tomaremos como exemplo *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*. Este escrito está entre os seis textos que compõem

¹⁷⁵ “It is often the case that Panofsky’s more practical essays are structured upon analogies between pictures and propositions. Yet to be faithful to the theoretical views set forth in the introduction to his method, he should be interested primarily in the ways in which larger world views affect not only paintings but “philosophical doctrine” as well. In turn, the study of the relationship between art and philosophy would help expose the predominance of a certain *Weltanschauung* affecting all artifacts and attitudes of an age. So viewed, the “discrepancy” between practice and theory would disappear. But the ideal is lost sight of, and the practical iconological program turns out to be much narrower in scope”. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 162.

Studies in Iconology e por vezes é mencionado como exemplo evidente de aplicação da iconologia no autor.

A conexão da obra de Michelangelo com o platonismo, para Panofsky, não está restrita aos aspectos formais e temáticos, mas incluem uma busca por símbolos visuais em sua iconografia que sejam capazes de contemplar a vida humana. Para aprofundar esse argumento do simbolismo neoplatônico, o autor dedica-se à análise da Tumba de Júlio II e a capela dos Médici. A partir do contraste entre os diferentes projetos para as obras e sua execução final, pretende demonstrar que essa produção não se enquadra perfeitamente nas formas de arte funerária descritas, visto que não é meramente um “monumento triunfal *all’antica*”, nem uma correspondência do “paraíso cristão” representado em outros monumentos. A resposta formulada por Panofsky é a de que a apoteose do papa retratada naquela obra é uma “ascensão no sentido da filosofia neoplatônica”¹⁷⁶. Para fundamentar tal afirmação, realiza uma comparação com concepções neoplatônicas, em especial a partir de materiais textuais, concluindo que:

Portanto, o conteúdo da Tumba de Júlio II é um triunfo não tanto no sentido político e militar quanto no sentido espiritual. O papa é ‘imortalizado’ não só pela fama temporal, mas também pela salvação eterna, e não só como um indivíduo, mas também como representante da humanidade. No verdadeiro espírito de uma filosofia que investiu cada coisa visível de um significado transcendente, representações cênicas, alegorias e personificações foram subservientes a um programa que pode ser chamado de paralelo artístico da *Theologia Platonica* e da *Consonantia Mosis et Platonis*; isso desafia a velha alternativa entre a glorificação da vida na terra e a antecipação de uma vida futura.¹⁷⁷

Panofsky argumenta que o resultado da obra não só evidencia a frustração de Michelangelo pelas mudanças dos projetos anteriores, mas a própria impossibilidade da harmonia entre tendências “pós-medievais”. Essa “falha no sistema neoplatônico” termina por culminar em um “monumento à Contrarreforma”.¹⁷⁸ Tanto na análise dessa obra, quanto na realizada sobre a Capela dos Médici logo em seguida, Panofsky opera de maneira similar: contrastando projetos, a obra e os escritos neoplatônicos daquele mesmo período. Nesse sentido, traça paralelos entre uma produção *textual* e uma produção *visual* na tentativa de

¹⁷⁶ PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, pp. 191-192.

¹⁷⁷ Thus the content of the Tomb of Julius II is a triumph not so much in a political and military sense as in a spiritual one. The Pope is ‘immortalized’ not only by temporal fame but also by eternal salvation, and not only as an individual but also as a representative of humanity. In the true spirit of a philosophy which invested every visible thing with a transcendent meaning, scenic representations, allegories and personifications have been made subservient to a program which might be called an artistic parallel of Ficino’s *Theologia Platonica* and *Consonantia Mosis et Platonis*; it defies the old alternative between the glorification of the life on earth and the anticipation of a life hereafter. PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, pp. 197-198.

¹⁷⁸ PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, pp. 198-199.

alcançar uma interpretação iconológica das obras de Michelangelo.

Na sequência, aborda o processo de moralização e cristianização de figuras mitológicas de maneira comparativa à proposição neoplatônica de Michelangelo, até mesmo através de seus afetos pessoais, como ao discorrer sobre os sentimentos do pintor por Tommaso Cavalieri. A conclusão dessa análise é de que os temas seculares são parte das obras iniciais de Michelangelo, retornando somente no período de sua amizade com Cavalieri, como se em uma renovação proporcionada pelos seus sentimentos por ele. O estilo do pintor teria se desdobrado em um distanciamento dos ideais clássicos, culminando até mesmo em um abandono dos princípios composicionais relacionados a esses ideais. Sob tal perspectiva, haveria em sua trajetória uma “luta entre natural e espiritual” até que, em suas últimas obras, isso perderia força porque o “espiritual venceu a batalha”. Para Panofsky, a resolução do dualismo entre “cristão” e “clássico” é uma forma de rendição na obra do pintor.¹⁷⁹

Em resumo, como observamos até aqui, a proposta era mobilizar os princípios do método iconológico, articulando o estudo das formas simbólicas nos objetos artísticos e as perspectivas filosóficas, religiosas e culturais. Também é evidente a tentativa de localizar Michelangelo frente ao percurso geral das representações dos mesmos temas, retomando a interação entre o caso particular e o princípio corretivo geral, a história dos sintomas culturais. Entretanto, a interpretação da proposta iconológica colocada em *prática* nesse texto tem limitações do ponto de vista de outros historiadores da arte, especialmente a sua abordagem da relação entre concepções filosóficas e a produção de objetos artísticos. Tendo como base as considerações descritivas realizadas até aqui, é necessário abordar o modo como essa análise foi recebida.¹⁸⁰

A “primazia” concedida ao pensamento filosófico na análise de Panofsky não foi amplamente aceita, visto que a cosmovisão de Michelangelo teria sido igualada à compreensão de uma doutrina particular, e sua expressão nas obras do pintor seria intencionalmente realizada. Assim, a abordagem iconológica estaria operando de maneira “unidirecional”:

Na prática, o ‘sistema’ da iconologia de Panofsky em tais investigações – que se dirigem para a descoberta de ‘analogias intrínsecas’, segundo Hermerén – é um empreendimento unidirecional: uma visão de mundo ou uma filosofia particular resulta em uma obra de arte específica. A direção da equação exemplifica, no entanto, uma confusão inerente ao método iconológico.¹⁸¹

¹⁷⁹ PANOFSKY, E. *Studies in Iconology*, 1939, pp. 228-229.

¹⁸⁰ A recepção direta às proposições iconológicas será abordada detalhadamente no capítulo subsequente.

¹⁸¹ “In practice, Panofsky's 'system' of iconology in such inquiries – which direct themselves toward the discovery of 'intrinsic analogies', according to Hermerén – is a unidirectional enterprise: a world view or a

Sobre a relação entre filosofia e arte proposta em *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*, podemos observar a crítica de Kurt Forster:

Isso levou a resultados altamente questionáveis em seus extensos estudos da arte florentina e neoplatonismo, em que proposições filosóficas possuem um papel gerador para a criação de arte. As vantagens dessa hipótese para a preservação de um reino independente da arte são duas: a arte adquire, ao menos através da interpretação, um status na hierarquia das atividades intelectuais a que há muito aspirava e ganha justificação na mais alta tradição da história filosófica do século XIX. [...] Panofsky não confrontou o conceito de arte neoplatônica com as condições verificáveis da realidade social de sua época; uma noção *a priori* da obra de arte como uma entidade filosófica substituiu um objeto de produção humana. Em vez de ver através das mistificações que uma obra pode reproduzir, o intérprete se torna quase crente da própria ideologia que se propõe a analisar.¹⁸²

Sob essa perspectiva, o “vício” produzido pelo método de Panofsky não estaria calcado no círculo metódico e sua abordagem autorregulatória, mas sim na percepção incontornável, proporcionada pelo método, de que as obras de arte operam como uma “entidade filosófica”. Tal percepção minimizaria, portanto, a capacidade do intérprete de observar as condições sociais de existência do objeto artístico localizado espacial e temporalmente.

Com isso, percebe-se que existe um desencontro entre proposição e aplicação para a recepção crítica, ou melhor, entre *teoria* e *prática* nos escritos de Panofsky. O método iconológico das análises foi interpretado, por vezes, como somente uma versão mais “sofisticada” da iconografia¹⁸³, ou seja, a busca por um significado intrínseco que vai além do que é possível através do conhecimento letrado, possivelmente dá lugar às correspondências diretas entre proposições filosóficas e objetos artísticos.¹⁸⁴ A crescente contenção do alcance

particular philosophy results in a specific work of art. The direction of the equation exemplifies, however, an inherent confusion in the iconological method”. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 161.

¹⁸² “This led to highly questionable results in his extensive studies of Florentine art and Neoplatonism, where philosophical propositions are given a generative role for the making of art. The advantages of this hypothesis for the preservation of an independent realm of art are twofold: art acquires, at least through interpretation, a status in the hierarchy of intellectual activities to which it has long aspired, and it gains justification in the highest tradition nineteenth century philosophical history. Just as philosophy according to Hegel's aesthetic finally outstrips and supplants art, so art is transfigured for the time being, both from history and from itself, into the sphere of philosophy. Through this effort, the anchors are lifted from historical and social grounds, and art is free to float into calmer waters. Panofsky did not confront the concept of Neoplatonic art with the verifiable conditions of the social reality of its day; an *a priori* notion of the work of art as a philosophical entity has replaced an object of human production. Instead of seeing through the mystifications that the work may reproduce, the interpreter makes himself another quasi-believer of the very ideology he is setting out to analyze.” FORSTER, Kurt W. *Critical History of Art, or Transfiguration of Values? New Literary History*, v. 3, n. 3, 1972, pp. 466-467.

¹⁸³ HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 159.

¹⁸⁴ Sobre a relação entre imagens e conceitos em Panofsky cf. PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven & Londres: Yale University Press, 1982, p.192-208.

filosófico da iconologia acentua essa discrepância. Enquanto em 1932, como vimos, tratava-se de um “procedimento cognitivo geral” que colaborava para a solução do problema de descrever e interpretar objetos artísticos, em 1939, o “método de pesquisa particular”¹⁸⁵ parece não atingir o *significado intrínseco* conforme proposto, limitando-se em fornecer uma “sofisticada” análise iconográfica. Sob essa perspectiva, é possível considerar que o desnível gerado entre *teoria* e *prática* caminha em conjunto com o percurso de transformação da iconologia em um modo de operar, uma metodologia replicável. Observa-se a seguir:

[...] ao mudar seus principais exemplos, Panofsky perde a discussão das discrepâncias entre a obra de arte e as fontes textuais reunidas para sua interpretação e, portanto, a obrigação de interrogar o uso de quaisquer fontes literárias contra a história dos tipos. Na versão de 1939, essa questão não é mais abordada e, de fato, foram lançadas as bases para o que ainda atrai as críticas mais intensas à iconologia de Panofsky de maneira geral: sua dependência do textual acima da evidência do visual. Pode-se argumentar que o objetivo dos *Estudos de Iconologia*, a saber, a arte renascentista, exigia essa mudança para o textual a fim de apoiar o amplo uso de Panofsky do neoplatonismo no que se seguiu.¹⁸⁶

Nesse sentido, portanto, a supressão dos debates filosóficos e a restrição do escopo interpretativo, além de evidenciar a sobreposição dos elementos textuais frente às evidências visuais, acabaria por culminar no desequilíbrio da relação entre os distintos tipos documentais que fundamentam a interpretação. É possível afirmar, dessa maneira, que o cerne das principais críticas feitas às aplicações do método iconológico por Panofsky não é só fruto de um desencontro entre teoria e prática, mas está fundamentalmente associado ao processo de sistematização e transformações sofridas pelo método.¹⁸⁷

Como observamos anteriormente, a percepção de uma fidelidade ao método e à

¹⁸⁵ CASTELNUOVO & GHELARDI. *97 Battle Road*, 2010, p. XXIX.

¹⁸⁶ “It could be that Panofsky shifts from so excellent an example as the Gruenewald to van der Weyden as a prefiguration of Panofsky’s long-term project on Netherlandish art. And yet by changing his lead examples Panofsky loses the discussion of the discrepancies between a work of art and the textual sources mustered for its interpretation and, hence, the obligation of the interpreter to cross-examine the use of any literary sources against the history of types (see SI, p. 9). In the 1939 version this issue is no longer pursued, and indeed the foundations are laid for what still attracts the fiercest criticism of Panofsky’s iconology as a whole: its reliance on the textual over and above the evidence of the visual.³⁰ It could be argued that the objective of *Studies in Iconology*, namely, Renaissance art, required this move to the textual in order to support Panofsky’s extensive use of neo-Platonism in what followed. But, whatever Panofsky’s motive, his methodological franchise in 1939 thereby lost the basis for an analytical equilibrium between the different types of evidence on offer to an interpreter”. ELSNER & LORENZ. *The Genesis of Iconology*, 2012, pp. 496-497.

¹⁸⁷ Esse contraste também é ressaltado por Holly: “Panofsky undoubtedly gave a certain primacy to hidden philosophical meanings in his own research projects, and this tradition of analysis is identified as his legacy. The impact of a work often seems dependent not upon the length of time for which we look but upon the amount that we read. To one familiar with Panofsky’s earlier theoretical works, this recognition is indeed disappointing. What happened, for instance, to the kind of art history envisioned in the second half of the essay on perspective or in the introduction to *Studies in Iconology*? Suggested routes of analysis were tentative, to be sure, but at least they existed. When Panofsky spoke of a philosophical understanding of works of art, he did not refer merely to parallels drawn between doctrine and painted subject. How did the “meaning” of a work come to be restricted to such a degree?” HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 174.

concepção dos objetos artísticos vinculada a ele, também foi objeto de críticas. Na questão do escopo geral da proposição do método iconológico, Keith Moxey desenvolve uma crítica ao tom “autoritário do método”:

É a retórica, as referências ao “significado intrínseco”, por exemplo, mais do que o método em si que investiu o sistema com um ar de finalidade autoritária. O tom dos escritos de Panofsky e de muitos de seus seguidores tem uma característica lapidária que sugere que o leitor está recebendo verdades eternas. A retórica de Panofsky parece implicar que o significado de uma obra de arte é acessível ao historiador da mesma maneira, independentemente de sua própria posição na história e que, portanto, é possível que sua interpretação seja válida para sempre.¹⁸⁸

A formulação de um sistema aplicável e autorregulatório colabora para a posição de Moxey, justamente por partir de uma concepção transcendental do objeto artístico. Dessa maneira, o significado intrínseco a ser descoberto está associado diretamente à obra e aos sintomas culturais de seu contexto específico, não a condicionando ou levando em conta a historicidade do lugar ocupado pelo historiador da arte que confecciona a interpretação. Por mais que a visão de mundo do intérprete presente na intuição sintética fosse levada em conta na proposição do método, os princípios de correção e controle seriam capazes de controlá-la. Essa possibilidade de dissociação parcial entre objeto/interpretação e intérprete faz a aplicação do método pender para a dimensão “objetiva”.

Craig Harbison argumenta que a pretensa objetividade do esquema de Panofsky pode ter colaborado para que estudiosos ignorassem o fato de que a proposta do autor não era devidamente respaldada por documentações históricas de maneira específica.¹⁸⁹ Para Holly, o desencontro entre teoria e prática no método iconológico de Panofsky se dá pelo fato de que as análises feitas pelo autor não conseguiam cumprir aquilo que havia proposto em seus escritos teóricos.¹⁹⁰ Além disso, um outro elemento que sofreu críticas no método de Panofsky é a restrição do escopo de obras a que se aplicava, no caso as obras de arte figurativas, conforme afirma Bazin. Essa crítica inclui o fato de que, naquelas circunstâncias, a “arte contemporânea se empenhava em destruir a figura” e que estava em ascensão a arte

¹⁸⁸ “The rhetoric of the ‘Archimedean point’ is thus written into what is an otherwise straight-forward description of a hermeneutic interpretation. It is the rhetoric, the references to ‘intrinsic meaning’, for example, rather than the method itself that has invested the system with an air of authoritarian finality. The tone of Panofsky’s writings and those of many of his followers has a lapidary quality that suggests that the reader is being vouchsafed eternal truths. Panofsky’s rhetoric seems to imply that the meaning of a work of art is accessible to the historian in the same way regardless of his own position in history and that it is therefore possible for his interpretation to be valid for all time”. MOXEY, Keith. Panofsky’s Concept of “Iconology” and the Problem of Interpretation in the History of Art. *New Literary History*, v. 17, n. 2, 1986, p. 269.

¹⁸⁹ HARBISON, Craig. Iconography and Iconology. In: RIDDERBOS, Bernhard.; VAN BUREN, Anne.; VAN VEEN, Henk (Ed.). *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, reception and research*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, p. 390.

¹⁹⁰ HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 185.

abstrata.¹⁹¹

A crítica não estava restrita aos usos realizados por Panofsky, visto que o desencontro entre teoria e prática nos usos da iconologia também foram constatados nos “seguidores” do método:

O significado só pode ser revelado pelos métodos e técnicas de interpretação. É nesse sentido que nós devemos entender o desenvolvimento de Panofsky. Seu objetivo era elaborar uma técnica de leitura que se limitasse a temas artísticos e fosse válida apenas para o Ocidente cristão. Mas seu objetivo final era o nível “iconológico”, ou seja, o significado imanente objetivo. Porque seus seguidores perderam de vista suas preocupações teóricas, a disciplina que ele criou foi transformada em uma mera técnica de decifração. O nível iconológico último foi geralmente abandonado e, o que é pior, a decifração iconográfica muitas vezes tomou o lugar do significado.¹⁹²

Dessa maneira, tem-se o descolamento da iconologia de um horizonte de preocupações teóricas e, por conseguinte, a redução do significado imanente à “decifração”. Para Holly, essa perspectiva torna capaz de considerar que a iconologia chegou a um “beco sem saída”. A autora considera que nesse período houve um desinteresse no campo da história da arte pelos debates travados no começo do século XX, que buscavam fundamentar os métodos e as funções da disciplina. Associado a isso, nos anos finais de sua carreira, o próprio Panofsky evitava o uso do termo iconologia:

Para muitas pessoas – até mesmo para muitos historiadores da arte – Panofsky é conhecido antes de tudo, ou exclusivamente, como o idealizador de um método chamado iconologia. Embora ele provavelmente não desgostasse de ser pensado dessa maneira, no fim de sua vida ele costumava citar uma declaração de um estadista árabe, que disse que a “discussão de métodos estraga a aplicação”. Ele também evitou o termo ‘iconologia’, tomando cuidado para não usá-lo em seus últimos estudos. Sua popularidade muito grande e uma multidão muito grande de imitadores, com quem ele frequentemente discordava, provocou seu ceticismo.¹⁹³

¹⁹¹ BAZIN, Germain. *História da história da arte* (Trad. Antonio de Padua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 182.

¹⁹² Meaning can only be revealed by the methods and techniques of interpretation. This is the sense in which we should understand Panofsky’s development. His aim was to work out a technique of reading which would be limited to artistic themes and valid only for the Christian West. But his final objective was the “iconological” level, i.e., the objective immanent meaning. Because his followers lost sight of his theoretical preoccupations (which he himself appears to have neglected more and more as time went on), the discipline he created has been transformed into a mere technique of deciphering. The ultimate iconological level has been generally abandoned and, what is worse, iconographical deciphering has too often taken the place of meaning. ZERNER apud HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 174.

¹⁹³ “To many people – even to many art historians – Panofsky is known first of all, or exclusively, as a deviser of a method called iconology. Although he probably did not dislike being thought of in that way, late in his life he used to quote a statement by an Arab statesman, who said that ‘discussion of methods spoils application’. He also avoided the term ‘iconology’, taking care not to use it in his late studies. Its too great popularity and a too great crowd of imitators, with whom he often disagreed, provoked his skepticism”. BIALOSTOCKI, Jan. Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, v. 4, n. 2, 1970, p. 70.

Torna-se evidente, portanto, que as duras críticas à iconologia estão associadas às transformações realizadas no método, aos estudos práticos de Panofsky e de seus supostos “seguidores”, bem como a uma mudança nos interesses gerais do campo das décadas que sucederam à publicação de 1955. Em conjunto a tais questões, Holly afirma a derrota da iconologia frente à iconografia. Tal derrota ocorre na recepção crítica nesse contexto e também pelo desuso que considerou recair sobre o método iconológico. Entretanto, essa derrota não pode ser dada como universal, visto que certamente a iconologia ainda produz efeitos na história da arte e nas humanidades em distintas circunstâncias temporais e geográficas. Portanto, para explorar essa questão, analisaremos a seguir as circunstâncias dos usos e dos efeitos do método iconológico e, a partir de um estudo de caso da academia brasileira, observamos elementos cruciais da disseminação e da circulação da iconologia.

CAPÍTULO 3 – Iconologia insular: usos e efeitos no caso brasileiro

O princípio que organiza esta pesquisa é o de que, para contemplar uma ferramenta disciplinar como a iconologia, é necessário considerar suas vidas independentes e, ao mesmo tempo, conectadas, que perpassam não só os momentos da sua confecção textual, mas aqueles que os precedem e os sucedem. Até aqui, observamos o percurso das arquiteturas textuais que colaboraram na composição do dito método iconológico, seja nas interações com outros intelectuais, aparatos teórico-metodológicos e práticas ou nas configurações internas dos textos de Panofsky. Assim, precisamos avançar nos elementos que estão imbricados em sua mobilidade para entender de que maneira operam no método iconológico e em Panofsky. Nesse sentido, o caso brasileiro será o foco do capítulo para, a partir dele, lançarmos luz sobre problemas mais gerais.

Realizamos um levantamento de textos brasileiros sobre o tema e/ou que fizessem uso da iconologia como método analítico.¹⁹⁴ Os textos foram subdivididos em duas categorias: (1) análise iconológica e (2) sobre Panofsky e a iconologia (*Anexo I*). Na primeira delas, estão os materiais em que se faz uso do método de Panofsky e da iconologia como aporte teórico-metodológico principal ou complementar. Em todos os textos inclusos nesta categoria, a adesão ao método é explícita, seja no título, resumo ou corpo do texto. Enquanto isso, na segunda categoria, estão considerados os textos que discorrem sobre as propostas do autor ou sua iconologia. Estão inclusos aqui trabalhos sobre outros aparatos conceituais/metodológicos do autor e estudos sobre a iconologia em campos disciplinares diferentes da história da arte. Nessa categoria estão também os textos de síntese que fazem um panorama intelectual do período ou campo e que discorrem sobre Panofsky em meio a outros autores.¹⁹⁵

A partir disso, o presente capítulo percorrerá três elementos que compõem os usos e efeitos do método iconológico. Primeiramente, analisaremos de que maneira a linearidade opera nas interpretações historiográficas sobre Panofsky e também sobre a iconologia. Em seguida, observaremos de que maneira a tradução e a ausência de tradução de textos do autor colaboram para a constituição de um método iconológico localizado temporal e espacialmente. E, por fim, abordaremos os elos entre autor e texto, buscando entender as configurações da relação entre Panofsky e o método iconológico, considerando os textos produzidos no Brasil como ponto de partida.

¹⁹⁴ Foram levantados principalmente artigos, teses e dissertações, visto que o objetivo era contemplar materiais com livre acesso ao conteúdo, possibilitando uma análise mais aprofundada dos materiais.

¹⁹⁵ Os materiais analisados contemplam do fim da década de 80 até o começo desta década, concentrados especialmente entre 2010 e 2022. A crescente disponibilização de textos online é um elemento que contribui para tal concentração.

3.1. Efeitos analíticos: a linearidade interpretativa sobre Panofsky e iconologia

Os textos dos quais se ocupa a história intelectual atravessam assim o tempo, sob a forma de cristais cada vez mais complexos, enriquecidos por numerosos textos, comentários, respostas, pastiches, refutações, que se ligam a eles, que os reatualizam, acrescentam a eles um peso suplementar e os mantêm ativos, tornando extremamente difícil a divisão entre o hipotético texto original, em sua forma e em seu contexto de origem objeto de uma busca filológica por excelência, e as múltiplas significações que o tempo relacionou a ele e que estão inscritas no horizonte cultural e intelectual do historiador que o apreendeu.¹⁹⁶

Antoine Lilti, em *Seria Rabelais nosso contemporâneo? História intelectual e hermenêutica crítica*, defende que a historicidade dos objetos intelectuais vem à tona quando consideramos, na complexidade cabível, as camadas de sentido que lhes são aplicadas no decorrer do tempo. Dessa maneira, não é possível considerar somente a conexão direta entre ideias ou contextos, fazendo-se necessário abranger as recargas de significados que incidem sobre esses objetos.¹⁹⁷

Tal perspectiva nos é valiosa na tentativa de ultrapassar a concepção de uma história linear e limitada da iconologia. Trata-se de entendê-la como objeto das práticas acadêmicas que produziu e ainda produz efeitos, os entendendo como aqueles que “são periodicamente reinvestidos, por diversas instituições [...], de um valor que recarrega o seu potencial de significação.”¹⁹⁸ Traçar uma história linear da iconologia relegaria ao segundo plano, portanto, as distintas configurações, usos e efeitos em suas multiplicidades geográficas e temporais. Sob essa ótica, a iconologia não se encerra na conexão entre propostas e conceitos advindos de Panofsky e de seus pares; é, na verdade, parte das práticas intelectuais da historiografia da arte.

Pensar um objeto intelectual sob a via da complexificação de seus significados através das adições e dos reavivamentos no tempo, ainda presume uma unidade central. Neste caso, significaria pensar, vimos, em uma iconologia que é acrescida de novas camadas de sentido no decorrer do tempo. Entretanto, em nossa perspectiva, não se trata somente de uma complexificação, mas da pluralização dessa ferramenta. A pluralização do método iconológico parte do princípio de que essa ferramenta disciplinar possui vidas independentes e, ao mesmo tempo, conectadas, capazes de produzir usos e efeitos distintos. Não se trata de

¹⁹⁶ LILTI, Antoine. *Seria Rabelais nosso contemporâneo? História Intelectual e hermenêutica crítica*. In: SALOMON, Marlon (Org.). *Heterocronias: Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2018, p. 183.

¹⁹⁷ LILTI, A. *Seria Rabelais nosso contemporâneo?*, 2018, pp. 167-190.

¹⁹⁸ LILTI, A. *Seria Rabelais nosso contemporâneo?*, 2018, pp. 177-178.

atribuir agência a um objeto intelectual, mas sim de entender que os modos de leitura e aplicação historicamente localizados dão vidas novas a ele. Nesse sentido, considerando seu atributo de “cristais cada vez mais complexos”¹⁹⁹, os textos são, ainda, dotados de mobilidade. Para tornar possível esta perspectiva interpretativa, é preciso antes examinar o papel que a linearidade ocupa nos mecanismos de interpretação das historiografias produzidas sobre Panofsky e a iconologia, destacando que não se trata de um aspecto inerente da análise historiográfica, mas de uma escolha metodológica.

Em um cenário amplificado dos debates intelectuais da história da arte no começo do século XX, a iconologia é inserida no contexto da “Escola de Hamburgo”. Mesmo que o termo iconologia só tenha sido instituído no quadro sinóptico na última versão do texto, em 1955, essa inserção no quadro contextual geral é motivada pela presença da iconologia na conferência sobre o *Palazzo Schifanoia* de Warburg em 1912 e pelo uso das formas simbólicas de Cassirer na configuração do método. A iconologia, surge, nesse âmbito geral, não pelas especificidades da sua formulação, mas por sua capacidade de conectar os intelectuais presentes nesse cenário e, mais ainda, produzir um *legado* para o círculo:

Se Cassirer forneceu a inspiração epistemológica para uma nova fundação para a história da arte, Warburg sinalizou a direção que esta inovação disciplinar tomou. Os esforços da história da arte de Panofsky, então, não só se tornaram paralelos aos de Cassirer na filosofia, eles também o ultrapassaram para criar um legado interdisciplinar central da Escola de Hamburgo, denominado *iconologia*.²⁰⁰

A iconologia que, para Levine, exigia uma vasta compreensão de diversos campos, como religião, antropologia e astrologia, teria sido organizada no âmbito da Biblioteca Warburg. A autora, que classifica Hamburgo naquele período como “*dreamland of humanists*”, utiliza a iconologia como mecanismo de condensação de um círculo intelectual e, mais ainda, de projeção linear na posteridade. Tendo em vista que Cassirer e Warburg não tenham se aprofundado na iconologia e esta só tenha sido efetivamente sistematizada por Panofsky em 1955, Levine atribui a Panofsky o papel de disseminação do círculo intelectual e, conseqüentemente, de seu legado: “Seja por uma maior ambição profissional ou por uma mentalidade intelectual distinta, a iconologia de Panofsky era ao mesmo tempo menos dinâmica e mais digerível do que a de seu colega mais experiente. Significativamente, a

¹⁹⁹ LILTI, A. *Seria Rabelais nosso contemporâneo?*, 2018, p. 183.

²⁰⁰ “If Cassirer provided the epistemological inspiration for a new foundation for art history, Warburg signaled the direction that this disciplinary innovation took. Panofsky’s art-historical efforts, then, not only paralleled those of Cassirer’s in philosophy; They also moved beyond him to create the central interdisciplinary legacy of the Hamburg School, termed *iconology*”. LEVINE, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 165.

versão de Panofsky tornou-se a face pública da escola.”²⁰¹

Desponta, nessa leitura, uma conexão linear e condensada do círculo intelectual. Em contrapartida, em nossa percepção, mesmo que partilhassem de problemas epistemológicos, os autores envolvidos não necessariamente chegaram às mesmas soluções. A iconologia como denominador comum produzido entre Warburg, Cassirer e Panofsky acaba por produzir a imagem de um *legado* intelectual coeso. No entanto, esse uso da iconologia está mais vinculado a interpretações tipicamente atentas a um cenário mais amplo da história da arte e da filosofia do começo do século XX. Se observarmos as análises específicas do método e dos escritos de Panofsky, as abordagens parecem contradizer essa suposta coesão.

As análises historiográficas realizadas sobre o método iconológico e sobre o pensamento geral de Panofsky costumam operar em harmonia, especialmente por se atrelarem diretamente aos aspectos biográficos. Utilizam, assim, a migração para os Estados Unidos como ponto de inflexão para definir o que ocorreria com a iconologia e outras propostas do autor posteriormente. Tal mudança ocasionaria uma divisão entre um período alemão e um período americano, em que o método – embora estruturalmente similar – não seria mais apresentado da mesma maneira. Observa-se a seguir:

Ao mesmo tempo, este ensaio [1932] é a primeira e possivelmente a declaração fundamental do que posteriormente passaria a ser denominada de teoria da iconologia. Propõe os três níveis de significado em uma obra de arte e os três níveis de interpretação necessários para extraí-los que seriam a base das prescrições de Panofsky para a história da arte em seu período americano. Embora formulado de maneira bastante distinta das duas versões de sua apresentação da iconologia em 1939 e 1955, muito mais proposicional e contundente tanto na forma, quanto no conteúdo, o ensaio de 1932 apresenta todos os pontos intelectuais fundamentais e conclui com uma versão do diagrama que viria a sintetizar os ensaios posteriores da iconologia.²⁰²

Essa divisão analítica, que condensa local de publicação, língua e interlocução, também costuma ser dividida na historiografia entre “escritos iniciais” (*early works*) e

²⁰¹ “Whether as a result of greater professional ambition or of a distinct intellectual mentality, Panofsky’s iconology was both less dynamic and more digestible than that of his elder colleague’s. Significantly, Panofsky’s version became the public face of the school”. LEVINE, E. *Dreamland of Humanists*, 2013, p. 167.

²⁰² “At the same time, this essay is the first and arguably the fundamental statement of what would later come to be called the theory of iconology. It advocates the three levels of meaning in a work of art and the three levels of interpretation needed to elicit them which would be the basis of Panofsky’s prescriptions for the discipline of art history in his American period. Although couched very differently from the two versions of his presentation of iconology in 1939 and 1955, much more propositional and arguably hard-hitting in both form and content, the 1932 essay makes all the key intellectual points and concludes with a version of the diagram which would come to epitomise the later iconology essays”. ELSNER, Jas & LORENZ, Katharina. *The Genesis of Iconology. Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, p. 485.

“escritos posteriores” (*later works*), que se referem ao mesmo escopo de publicações.²⁰³ Por um lado, do ponto de vista da análise da iconologia, essa divisão serviria para demonstrar um ponto inaugural que forneceria a base para uma mudança de abordagem no percurso da formulação do método. Por outro lado, do ponto de vista da análise geral de Panofsky, os escritos posteriores, justamente por sua ampla disseminação, colaborariam retrospectivamente para ofuscar aquele que seria o auge de seu pensamento teórico. Em síntese, sob uma perspectiva analítica, o texto de 1932 forneceria o substrato para a formulação posterior do método iconológico, enquanto, por outra ótica, os escritos posteriores somente recriariam aquilo que já estava presente de maneira subjacente em publicações anteriores.²⁰⁴

Nessas duas formas analíticas estão operando os mesmos elementos, tanto na subdivisão dos textos e da carreira de Panofsky, quanto na linearidade analítica. O que está em questão é a conclusão desse percurso, se seria prospectivo ou retrospectivo: se os textos iniciais são a base para as formulações posteriores ou se sua disseminação nos impede de visualizar que as propostas teóricas de Panofsky residem justamente no começo de sua carreira. Em ambos os casos, o que garante a interpretação é a conexão linear entre os textos, que lhes permite originar ou originar-se de outros. Percebemos, assim, que as camadas de sentido acrescentadas – ou decrescidas – do método iconológico, nessa perspectiva, são somente aquelas operadas pela publicação dos novos textos.

Fica evidente, dessa maneira, que a linearidade não opera como mecanismo inerente da cronologia do objeto, mas como ferramenta interpretativa da contextualização histórica:

[...] a própria operação de contextualização histórica, pela qual o historiador explica um texto ao documentar as condições de sua redação, de sua transmissão ou de sua recepção, muda de estatuto. Ela não é mais um procedimento de objetivação que explica a obra produzindo um contexto. Ela mesma se torna um momento interpretativo que repousa sobre uma pluralidade de operações de contextualização, necessariamente contingentes, porque elas dependem não só das questões presentes do historiador, evidentemente, mas da sua própria leitura da obra.²⁰⁵

Essa perspectiva linear da formulação da iconologia e, mais ainda, uma busca pela gênese do método também pode ser encontrada nas análises publicadas no Brasil, caso do exemplo a seguir, que, ao delimitar o ponto de origem do termo “iconologia”, introduz um fio condutor evolutivo que parte de Cesare Ripa para chegar a Aby Warburg:

²⁰³ HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1984, p. 158-159.

²⁰⁴ “Ironically, however, these later works (“later” in comparison with the 1915-1925 theoretical papers), which are generally regarded as the theoretical culmination of Panofsky’s career, in fact only recreate the initial stages of a program implicit in his early writings”. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, pp. 158-159.

²⁰⁵ LILTI, A. *Seria Rabelais nosso contemporâneo?*, 2018, pp. 185-186.

Segundo Heckscher (1985), a tarefa de se discutir a “gênese da iconologia” oferece dois caminhos. O primeiro estaria relacionado com o resgate das raízes do termo, já presente em documentos do século XVI, como no texto frequentemente citado de Cesare Ripa, chamado “Iconologia”. O segundo seria evocar o desenvolvimento da “iconologia moderna”, que surge no início do século XX através do trabalho de Aby Warburg. Assim como em Heckscher (1985), este trabalho segue o segundo caminho que possibilita um debate mais profundo sobre a criação de uma metodologia de análise das imagens. No entanto, mesmo que a preocupação aqui recaia sobre a chamada “iconologia moderna”, é importante justificar minimamente porque historiadores da arte do início do século XX desenvolveram conceitos inspirados em terminologias renascentistas.²⁰⁶

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.²⁰⁷

Tal linearidade demonstra que os intérpretes de Panofsky ocupam um papel central na configuração e na divisão de sua obra posteriormente. Tal cisão entre duas fases no escopo textual geral imprime uma dicotomia que implica, de certa forma, em uma busca pelo *verdadeiro* Panofsky, definindo o momento a que seria atribuído seu auge intelectual. Este estaria ancorado na afirmação de que as primeiras publicações são o ápice teórico ainda pouco explorado de sua carreira ou na percepção de que essas publicações são a base para a formulação do método que o tornou tão amplamente conhecido. Esse procedimento é típico nas interpretações historiográficas no *corpus* brasileiro.

É possível acrescentar que essa separação analítica está calcada, ainda, em um outro elemento: a barreira linguística. A divisão entre um período alemão e um período americano não se dá somente pelos locais de publicação e pelas mudanças em sua carreira, mas na clara defasagem do conhecimento da língua alemã quando comparada à língua inglesa. Ao sustentar a perspectiva guia de seu livro, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Michael Ann Holly afirma:

Outro objetivo deste livro é levar ao público de língua inglesa alguns dos primeiros trabalhos teóricos de Panofsky. Especialmente na América, tendemos a conhecer Panofsky apenas por meio de suas obras posteriores, que ele escreveu em inglês como exilado. Por mais valiosos que sejam, esses textos famosos são, em um sentido teórico, somente um reflexo pálido e uma destilação de suas ideias seminais [...].²⁰⁸

²⁰⁶ NOVAES, André Reyes. Geografia e história da arte: apontamentos para uma crítica à iconologia. *Espaço e Cultura*, n. 33, 2013, p. 46.

²⁰⁷ PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 7, n.3, 2010, p. 6.

²⁰⁸ “Another purpose of this book is to bring to English-speaking audiences some of Panofsky’s early theoretical work. In America especially, we tend to know Panofsky only through his later works, which he wrote in English as an exile. As valuable as they are, these famed texts are in a theoretical sense only a pale reflection and

Mesmo que o recorte central de Holly seja anterior à publicação de 1932, por destinar sua análise à relação de Panofsky com a base da história da arte, essa percepção se aplica ao método iconológico. O livro de Ann Holly foi publicado em 1984 e a tradução do artigo de 1932 de Panofsky para língua inglesa foi publicada no ano de 2012, vimos, com o título *On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts*. Além disso, é relevante considerar que os responsáveis pela tradução, Jás Elsner e Katharina Lorenz, publicam o texto no periódico *Critical Inquiry* e, na mesma edição, publicam o texto intitulado *The Genesis of Iconology*. Essa publicação, inserida logo após a tradução, denota sua tentativa de inserção no escopo mais amplo da *história da iconologia*, mais especificamente como seu ponto de inauguração.²⁰⁹

Observa-se, assim, que a tradução é um elemento fundamental para a concepção das mobilidades textuais, bem como das mobilidades das obras, operando conjuntamente com as atribuições de autoria, revisões editoriais e variações materiais. É preciso levar em conta que as relações de tradução não são uniformes e que não são meras passagens de uma língua à outra:

Na primeira modernidade, assim como na época contemporânea, a tradução é pensada como uma prática que deve tornar o outro compreensível. Essa é a condição da “prova do estrangeiro”. Para Paul Ricœur, que reivindica essa expressão de Antoine Berman, a tradução estabelece uma equivalência entre os enunciados, não uma perfeita coincidência. Consequentemente, trata-se de uma “hospitalidade linguística” que acolhe o outro e ao mesmo tempo aceita “a diferença insuperável entre o próprio e o estrangeiro”. Paradoxalmente, a tradução é uma prova do intraduzível. Ela não nega a diferença, não a faz desaparecer. Ela a reconhece e faz conhecer: “o intraduzível terminante é revelado e até mesmo engendrado pela tradução”.²¹⁰

Nesse sentido, pode-se afirmar que a linearidade cronológica da formulação de uma história da iconologia é permeada também pelas características inerentes ao processo de tradução. Traduzir o texto inicial de 1932 para o inglês significa, de certa forma, inseri-lo no escopo do *corpus* geral de Panofsky nesse contexto linguístico. Traçar a história da iconologia em língua inglesa, em língua alemã ou outras, portanto, torna necessário levar em conta elementos distintos, não só da conexão de proposições e da arquitetura textual, mas das

distillation of his earlier seminal ideas, and so I shall quote at length and frequently summarize the untranslated essays composed between 1915 and 1925”. HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 11.

²⁰⁹ PANOFSKY, Erwin. On the problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, p. 467-482.; ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina. The Genesis of Iconology. *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, pp. 483-512.

²¹⁰ CHARTIER, Roger. *Editar e traduzir: Mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 18.

condições materiais e culturais de suas configurações, usos e efeitos.

O percurso analítico escolhido para lidar com as expressões distintas de um método tal qual a iconologia não está restrito à sua especificidade. Trata-se de considerar que, para devidamente abranger as multiplicidades das ferramentas que compõem as práticas acadêmicas, é preciso ter em vista os percursos de recepção, disseminação e usos localizados temporal e espacialmente. Significa considerar que a função operada por tais ferramentas nas comunidades e nos escritos acadêmicos não é delimitada somente a partir do texto, mas sim que os usos e os efeitos também operam nas transformações de tais funções textuais. Essas dinâmicas são perpassadas por aspectos editoriais, traduções, interpretações e consumos.²¹¹ Sendo assim, trata-se de considerar que tais objetos fazem parte das práticas culturais das comunidades acadêmicas e, dessa maneira, são revistos, reformulados e revisitados por e através delas.

3.2. Tradução e edição: mobilidades textuais de Panofsky no Brasil

Para falar de iconologia em Aby Warburg, o texto da conferência de 1912, *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*, é a referência central. Embora existam outros textos de Warburg que também possam remeter à iconologia, é no escrito de 1912 que o uso do vocabulário e a proposta de uma “análise iconológica” se torna explícita. A conferência foi traduzida para o português no Brasil em duas ocasiões; inicialmente, aparece publicada em *A renovação da Antiguidade Pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento Europeu* em 2013 e, posteriormente, no livro *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*, em 2015. Na publicação de 2013, observamos a seguinte tradução:

Há algum tempo eu tinha a certeza de que uma *análise iconográfica* minuciosa dos afrescos do Palazzo Schifanoia revelaria essa dupla tradição medieval do mundo dos deuses antigos.²¹² [grifos meus]

Enquanto isso, a publicação de 2015 traduz o mesmo trecho da seguinte maneira:

Tenho, já há bastante tempo, clareza de que uma *análise iconológica* pormenorizada dos afrescos no Palazzo Schifanoia precisaria desvelar essa

²¹¹ A meu ver, a ênfase em estrutura e função é importante, mesmo que eu resista à abstração que a fez perder de vista a agência humana. Num certo nível, a sociologia simplesmente nos lembra da grande extensão de realidades sociais que foram servidas pela mídia impressa, de blocos de recibo à bíblias. Mas ela também nos direciona a considerar os motivos e interações humanas que os textos envolvem a cada estágio de sua, produção, transmissão e consumo. Ela nos alerta para os papéis das instituições, e de suas complexas estruturas, na construção das formas do discurso social, passado e presente. MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*. São Paulo: Edusp, 2018, p. 28.

²¹² WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu (Trad. Markus Hediger). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 455.

dupla tradição medieval do universo de imagens das divindades antigas.²¹³
[grifos meus]

É possível notar uma diferença substancial entre os dois trechos: em 2013 trata-se de uma análise iconográfica e, em 2015, de uma análise iconológica. No decorrer dessa pesquisa, observamos as distinções presentes, antes mesmo das propostas de Panofsky, entre iconografia e iconologia. Sendo assim, não há identificação absoluta entre dois caminhos analíticos que, apesar de interligados, são claramente distintos. A tradução de 2013 foi realizada por Markus Hediger a partir de uma edição alemã de 1932 intitulada *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Enquanto isso, a tradução de 2015 de Lenín Bicudo Bárbara foi realizada a partir da compilação de textos publicada em 2010 sob o título *Aby Warburg: Werke in einem Band – Gesammelte Schriften*. Na edição de 1932, o mesmo trecho está redigido da seguinte maneira:

Schon seit längerer Zeit war es mir klar, daß eine eingehende *ikonologische Analyse* der Fresken im Palazzo Schifanoja diese zweifache mittelalterliche Überlieferung der antiken Götterbilderwelt aufdecken müßte.²¹⁴ [grifos meus]

Fica evidente, no texto em alemão, de que se trata da uma análise iconológica, e não de uma análise iconográfica. Em outros momentos do texto, a palavra *ikonologisch* é traduzida por iconologia e não iconografia.²¹⁵ Entretanto, há, ainda, um momento mais significativo. Comparemos as traduções e o alemão de 1932 a seguir:

Essa sequência de decanatos indianos parece nos rodear com os produtos mais fantásticos da imaginação oriental (assim como a extração da imagem primitiva grega exige a remoção contínua de inúmeras camadas de acréscimos incompreensíveis). Com esse procedimento, um exame mais profundo dos decanatos “indianos” conduz ao resultado, que já não nos surpreende mais, segundo o qual acréscimos genuinamente indianos encobriram símbolos astrais autenticamente gregos. [2013]²¹⁶

Nessa série dos decanos indianos, acreditamos a princípio estar em meio a bastardices da mais genuína fantasia oriental (assim como, agora em registro geral, o desvelamento da imagem grega original ao longo dessa iconologia crítica requer uma remoção contínua de incontáveis camadas de acréscimos incompreensíveis). Mas uma verificação dos decanos “indianos” mostra — o que já não surpreende — que um acessório indiano apenas recobriu os

²¹³ WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: Escritos, Esboços e Conferências*. Trad. Lenín Bicudo Bárbara. São Paulo, Companhia das Letras, 2015, s/p.

²¹⁴ WARBURG, Aby. *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften*. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Band 2. Leipzig; Berlin: Teubner, 1932, p. 463.

²¹⁵ WARBURG, A. *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, 1932, p. 464.; WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, 2013, p. 455.

²¹⁶ WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, 2013, p. 559.

símbolos astrais de origem grega. [2015]²¹⁷

In dieser Reihe der indischen Dekane glaubt man sich zunächst von Ausgeburten echtster orientalischer Phantasie umgeben (wie denn überhaupt die Entschälung des griechischen Urbildes bei dieser kritischen Ikonologie ein fortwährendes Wegräumen unberechenbarer Schichten nicht verständlicher Zuzaten verlangt). So ergibt eine Nachprüfung der „indischen“ Dekane das nicht mehr überraschende Resultat, daß wirklich indisches Beiwerk ursprünglich echt griechische Gestirnsymbole überwuchert hat. [1932]²¹⁸

É possível observar, no caso desse trecho, a completa supressão da expressão *kritischen Ikonologie* na edição de 2013, enquanto, em 2015, ela é traduzida por “iconologia crítica”. A partir disso, percebemos que existem inconsistências nas traduções de termos idênticos ou similares entre 2013 e 1932.²¹⁹ Isso nos serve de exemplo para compreender que a absorção do leitor brasileiro do texto mais significativo da iconologia em Warburg seria muito distinta daquela produzida pela língua nativa, não fosse a segunda tradução de 2015. Nesse sentido, Roger Chartier destaca:

[...] a geografia das traduções não é uma cartografia dinâmica de uma entidade textual estável. Ela deve levar em consideração as várias mutações que transformam a obra e simultaneamente geram novos textos. É o caso, por exemplo, das retraduições numa mesma língua, que se justificam, conforme o caso, pela tradução a partir da língua original de uma obra que foi traduzida de outra tradução, ou pela tradução de uma edição mais recente na língua original, ou então pela evolução da língua de tradução.²²⁰

O caso da conferência de Warburg nos demonstra, de maneira bastante evidente, que as relações de tradução não são uniformes, especialmente levando em conta que “em cada caso, as escolhas dos tradutores, examinadas em pequeníssima escala, indicam as relações entre os recursos lexicais à sua disposição, suas preferências estéticas, ou filosóficas, e sua compreensão do texto”.²²¹

Observamos anteriormente a maneira como a tradução de um texto deve fazer parte dos elementos que compõem uma análise das iconologias geográfica e historicamente localizadas, caso da tradução do artigo de 1932 de Panofsky para o inglês. Seguindo tal perspectiva, nota-se que dos três marcos textuais que abordamos até aqui – 1932, 1939 e 1955 – somente dois estão traduzidos para o português, sendo o *Studies in Iconology* traduzido em

²¹⁷ WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*, 2015, s/p.

²¹⁸ WARBURG, A. *Italianische Kunst und internatınale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, 1932, pp. 467-468.

²¹⁹ Cf. FERNANDES, Cássio. O legado antigo entre transferências e migrações. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 15, n. 28, jan/jun 2014, pp. 338-346.

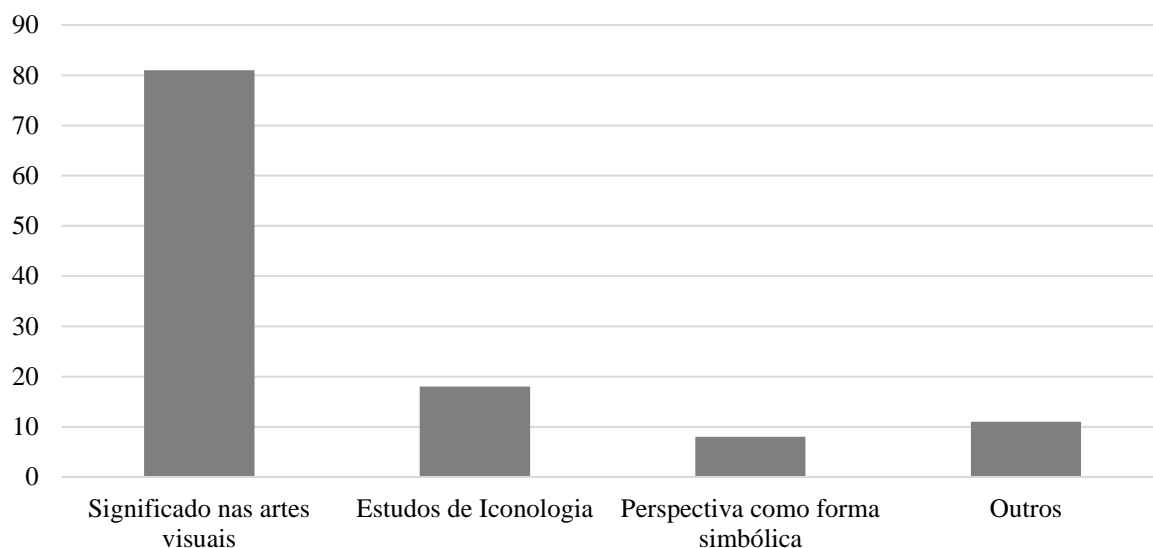
²²⁰ CHARTIER, Roger. *Editar e traduzir: Mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 69.

²²¹ CHARTIER, R. *Editar e traduzir*, 2022, p. 18.

Portugal pela Editorial Estampa em 1986 como *Estudos de Iconologia* e, o segundo, *Meaning in the visual arts*, traduzido no Brasil pela Editora Perspectiva em 1976 como *Significado nas artes visuais*.

Ao compulsar escritos brasileiros que fizessem uma proposta de análise iconológica, foi possível perceber que a tradução brasileira do texto *Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença*, primeiro capítulo de *Significado nas artes visuais*, foi a principal referência utilizada como base para a fundamentação teórico-metodológica das pesquisas:

Referências aos textos de Panofsky Grupo Análise Iconológica



Ressaltamos que as referências a *Estudos de Iconologia* não estão restritas à tradução para o português, utilizando também versões em inglês e espanhol. Sendo assim, mesmo que se trate de uma tradução para o português, podemos considerar que a tradução do texto de 1939 não possui uma circulação tão amplificada no Brasil, tendo em vista que a tradução brasileira de *Meaning in the visual arts* recebeu novas edições e diversas reimpressões. *Significado nas artes visuais* possui quatro edições publicadas no Brasil: 1976, 1979, 1991 e 2014. Tendo em vista o exemplo da conferência de Warburg, é necessário observarmos o caso da tradução brasileira para *Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença*.²²²

²²² Realizamos a comparação com referência na primeira edição, visto que, ao contrastar o texto nas edições subsequentes, constatamos que não existem mudanças significativas de tradução neste texto.

De maneira geral, a tradução do escrito, realizada por Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg, segue de perto o texto em inglês.²²³ Existem, entretanto, duas escolhas de tradução que nos chamam atenção. A primeira delas é pela não repetição do termo *significado* quando está presente mais de uma vez em um mesmo parágrafo. Quando o termo *meaning* é utilizado de maneira repetida, os tradutores optam por duas possibilidades para verter o mesmo termo: *significado e mensagem*:

Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form. Let us, then, try to define the distinction between subject matter or meaning on the one hand, and form on the other.²²⁴

Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Tentemos, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro.²²⁵

Observa-se que o conjunto *subject matter or meaning* é traduzido de formas diferentes, com evidente mobilidade do sentido. Os termos *mensagem* e *significado* não são intercambiáveis nesse caso, especialmente porque o primeiro se relaciona à comunicação, enquanto o segundo está associado, neste caso, à interpretação. Consideramos, assim, que a utilização do termo atrelaria *meaning* à busca por aquilo que a obra de arte pretende comunicar, o que não se verifica nos escritos de Panofsky. Essa substituição é utilizada novamente no decorrer do texto, inclusive em momentos de definição dos níveis de análise do método:

Concluindo: quando queremos nos expressar de maneira muito estrita (o que nem sempre é necessário na linguagem escrita ou falada de todo dia, onde o contexto geral esclarece o significado de nossas palavras), incumbe-nos distinguir entre três camadas de tema ou mensagem, sendo que a mais baixa é comumente confundida com a forma e a segunda é o domínio especial da iconografia em oposição à iconologia.²²⁶

O mesmo ocorre com outra expressão utilizada em dois trechos de um mesmo parágrafo. No trecho que define o que é o *Significado intrínseco ou conteúdo*, objeto da interpretação iconológica, traduziu-se a expressão “*underlying principles*”²²⁷ inicialmente por “princípios subjacentes” e, no fim do parágrafo, por “princípios básicos e gerais”²²⁸. Em outro trecho posterior, ao tratar da interpretação iconológica, traduz-se “*basic principles which*

²²³ É importante destacar que a afirmação se refere ao capítulo 1 da obra, visto que os outros materiais traduzidos no volume não foram analisados nesta pesquisa.

²²⁴ PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Anchor Books, 1955, p. 26.

²²⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 47.

²²⁶ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, 1976, p. 63.

²²⁷ PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, p. 30.

²²⁸ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, 1976, p. 52.

underlies the choice and presentation motifs”²²⁹ por “princípios básicos que norteiam a escolha e apresentação dos motivos”²³⁰. Panofsky define tais princípios subjacentes como “valores ‘simbólicos’”, no sentido de Cassirer, delimitando justamente as manifestações de algo que subjaz aos aspectos básicos e gerais da obra, sendo estes últimos passíveis de alcance pelos dois primeiros níveis de seu método.²³¹ Da mesma maneira, o segundo trecho na publicação em inglês trata de princípios que subjazem a escolha e a apresentação dos motivos e não que as norteiam, visto que somente a partir *intuição sintética*, similar à atividade de um diagnóstico, seria possível tornar visível aquilo que está oculto.²³²

Mesmo que sejam expressões localizadas e não ofereçam grandes contrastes frente ao texto original, elas permitem demonstrar como a tradução dos termos específicos pode alterar o sentido inicial, especialmente por serem duas expressões caras à definição do método e da iconologia. Entretanto, além da tradução do texto, é preciso levar em conta quais e quantas obras de Panofsky estão traduzidas no Brasil e, especialmente, observar o que não está traduzido para compreender o escopo dos usos e efeitos da iconologia no país. Tomemos como exemplo a consideração feita pela historiadora da arte Svetlana Alpers sobre a formação dos historiadores da arte, retomada por Michael Ann Holly:

É característico da história da arte que ensinemos aos nossos alunos os métodos, o “como fazer” da disciplina (como datar, atribuir, rastrear uma comitência, analisar o estilo e a iconografia) ao invés da natureza do nosso pensamento. Em termos da história intelectual da disciplina, nossos alunos são lamentavelmente ignorantes. Quantos foram solicitados a ler os primeiros escritos não traduzidos de Panofsky, ou Riegl, ou Wolfflin?²³³

Alpers ressalta o que considera um problema na formação dos historiadores da arte, em seu caso, nos Estados Unidos: a preocupação excessiva com os procedimentos metodológicos em contraste com as questões da natureza das ideias e do campo.²³⁴ Essa

²²⁹ PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*, 1955, p. 38.

²³⁰ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, 1976, p. 63.

²³¹ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, 1976, p. 52.

²³² PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, 1976, p. 63.

²³³ “It is characteristic of art history that we teach our graduate students the methods, the “how to do it” of the discipline (how to date, attribute, track down a commission, analyze style and iconography) rather than the nature of our thinking. In terms of the intellectual history of the discipline our students are woefully uneducated. How many have been asked to read Panofsky’s early untranslated writings, or Riegl, or Wolfflin? Supporting this is that prejudice for the original object and against the desk-bound scholar. To think, to write is itself somehow to forsake the works. At issue is not the method one uses but rather the notion of art and its history, the notion of man and the form that his knowledge of the world takes”. ALPERS apud HOLLY, M. *Panofsky and the Foundations of Art History*, 1984, p. 24.

²³⁴ Ao questionar o interesse crescente pela obra de Panofsky, Keith Moxey argumenta que a história da arte parecia estar presa às “verdades eternas”, ao passo que campos como a história e a antropologia passaram por transformações radicais nos anos 60 e 70. Segundo o autor: “There has been very little discussion of theoretical issues and those attempts that were made to raise them often appeared isolated and tangential to the main

preocupação, manifestada décadas atrás, se dava frente a um contexto de acesso amplo às obras de Panofsky publicadas em inglês, mas de pouco contato com suas publicações em alemão não traduzidas. Fica evidente, no trecho, a interação crucial entre a tradução dos textos e o acesso por estudantes e pesquisadores. Observemos as especificidades do caso brasileiro, a seguir.

Hoje, no Brasil, existem quatro obras de Panofsky traduzidas:

Tabela 5. Obras de Panofsky traduzidas

Livro	Editora	1ª Edição
Significado nas artes visuais (1955)	Perspectiva	1976
Arquitetura Gótica e Escolástica (1951)	Martins Fontes	1991
Idea: A Evolução do Conceito de Belo (1924)	Martins Fontes	1994
A caixa de Pandora (1956)	Companhia das Letras	2009

É interessante observar que três dos quatro livros traduzidos no Brasil são da década de 1950, publicados inicialmente em inglês. Apesar da existência de edições portuguesas de alguns escritos de Panofsky, as edições brasileiras circulam com maior facilidade e alcance, visto suas reedições e reimpressões.²³⁵ Dessa maneira, há uma concentração das publicações no período que costuma ser denominado “período americano” ou dos “escritos posteriores”, como observamos anteriormente. Além disso, a única publicação referente aos chamados “escritos iniciais”, *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*, não foi traduzida do alemão, e sim do francês, a partir do livro *Idea: Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*.²³⁶ Conforme observamos anteriormente, esse também é um elemento de mobilidade textual, visto que o contato com o texto em português é perpassado pelas características da tradução francesa, para além das características do texto em alemão.

Devemos considerar, ainda, a ausência de textos de apresentação, prefácios, posfácios ou notas de tradução adicionadas nas edições brasileiras. Quando presentes, são traduções de

concerns of the profession”. MOXEY, Keith. Panofsky’s Concept of “Iconology” and the Problem of Interpretation in the History of Art. *New Literary History*, v. 17, n. 2, 1986, p. 265.

²³⁵ Foram traduzidos em para o português em Portugal: PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: Temas humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.; PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

²³⁶ PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.; PANOFSKY, Erwin. *Idea: Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris: Gallimard, 1989.

materiais publicados em edições de outras línguas ou realizados logo na primeira edição. Podemos contrastar, por exemplo, com o caso de Aby Warburg no Brasil. Em *A Renovação da Antiguidade Pagã*, há a presença de uma breve nota do tradutor explicando a seleção e a abordagem dos textos presentes na coletânea e *Histórias de fantasma para gente grande* conta com apresentação de Leopoldo Waizbort. Em *A Presença do Antigo*, há um prefácio de Maurizio Ghelardi, uma introdução realizada pelo tradutor, Cássio Fernandes, e uma nota de esclarecimentos do tradutor. A ausência desses elementos paratextuais pode sinalizar que as traduções dos textos de Panofsky não estão conectadas diretamente a um projeto direto de inserção e debate de seus escritos no escopo da academia brasileira ou de língua portuguesa.²³⁷

Tal concentração nos chamados escritos posteriores evidencia um problema similar ao que Alpers relatava naquele momento, mas que opera de maneira distinta. Enquanto os interlocutores aos quais ela se referia tinham acesso a uma grande variedade de textos publicados em inglês – muitas vezes com reedições e reimpressões – e de alguns escritos traduzidos do alemão, o interlocutor brasileiro tem à sua disposição uma gama muito restrita de escritos de Panofsky em português, tanto em edições brasileiras quanto em portuguesas. A concentração das referências nas propostas de análise iconológica em uma única obra é uma evidência disso.

O cenário se torna parcialmente diferente ao observarmos os textos sobre Panofsky e a iconologia. Nesses casos, é possível encontrar uma diversidade de textos do autor utilizados como referências. Entre os trezes textos considerados nesse grupo do levantamento, oito apresentam essa variedade, enquanto os outros cinco referenciam somente *Significado nas artes visuais* (Anexo 2). Além disso, é fundamental salientar que em todos os materiais que apresentam essa variedade também variam as línguas os textos referenciados, sendo utilizadas versões em alemão, inglês, espanhol, francês e italiano. Isso demonstra que a ampliação referencial nas análises sobre Panofsky está atrelada ao acesso a textos não traduzidos para o

²³⁷ Posteriormente neste capítulo observaremos que, com a publicação de *A Renovação da Antiguidade Pagã*, foram publicados dois outros volumes de intérpretes das obras de Warburg. O que colabora na percepção de que há um objetivo de amplificação dos debates sobre Warburg através dos elementos paratextuais e das publicações correlatas, em contraste com o caso de Panofsky. A principal intérprete de Panofsky, Michael Ann Holly e seu livro *Panofsky and the Foundations of Art History*, não possui tradução para o português. Um dos poucos textos traduzidos no Brasil que interpretam mais diretamente a obra de Panofsky é de Pierre Bourdieu, publicado inicialmente como posfácio das traduções francesas de *Abbot Suger on The Abbey Church of Saint-Denis e Architecture Gothique and Scholasticism*. No Brasil o texto está traduzido sob o título *Estrutura, Habitus e Prática* presente na obra *A Economia das Trocas Simbólicas*. Texto em português: BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas* (Orgs. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 337-361. Texto em francês: BOURDIEU, P. Postface. In PANOFSKY, Erwin. *Architecture Gothique et pensée scolastique*, pp. 135-167.

português, dado o restrito número de escritos já traduzidos.²³⁸

A tradução de alguns textos, bem como a não tradução de outros muitos, é peça central na leitura, disseminação, aplicação e efeitos de uma ferramenta disciplinar como a iconologia. As questões que delimitamos até aqui sinalizam que, apesar de esses fatores serem compartilhados em diversos contextos temporais e geográficos, não acarretam as mesmas consequências em todos os lugares. As dificuldades de acesso aos textos não traduzidos de Panofsky a um leitor brasileiro não se equipara às enfrentadas por um estadunidense. Até mesmo a relação entre tradução e não tradução é distinta. A proximidade e a interlocução já estabelecidas entre as academias norte-americanas e europeias, no geral, acaba por minimizar alguns dos impactos gerados pela ausência de tradução. Isso significa dizer que até mesmo para os interlocutores portugueses podem existir efeitos distintos dos constatados no caso brasileiro, visto que as configurações das comunidades acadêmicas e das questões editoriais entre um país europeu e um sul-americano não são diretamente intercambiáveis, mesmo existindo uma aproximação pelo idioma.

Esse contraste na relação entre comunidade acadêmica e usos da iconologia fica evidente quando comparamos que, enquanto a primeira tradução de *Significado nas artes visuais* no Brasil ocorre em 1976, já havia críticas contundentes nas academias de língua inglesa à aplicação da iconologia feita por Panofsky no mesmo período, bem como às aplicações do método feitas por outros intelectuais, conforme fica evidente na leitura de Moxey:

[...] tem ocorrido uma crescente insatisfação com o tipo de interpretação de história da arte que resultou da aplicação do conceito de “iconologia” de Panofsky. Frequentemente, essa abordagem se restringiu à análise da “iconografia”, isto é, à análise das tradições pictóricas das quais uma determinada obra de arte depende, e negligenciou o projeto “iconológico” mais ambicioso de relacionar essas tradições visuais ao contexto cultural mais amplo em que a obra foi produzida. Nos casos em que tentou-se realizar uma interpretação “iconológica”, muitas vezes ela assumiu uma forma altamente especulativa que, na maioria das vezes, não pode encontrar facilmente justificação em termos históricos. Alternativamente, esta abordagem resultou em uma espécie de história da arte “contextual”, na qual a tarefa do intérprete é muitas vezes considerada como completa uma vez que a obra tenha sido inserida em seu cenário histórico.²³⁹

²³⁸ Consideramos no escopo analítico somente as referências diretas a Panofsky, mas é possível afirmar que as referências aos intérpretes operam de maneira similar, especialmente tendo em vista a ausência de traduções dos principais intérpretes.

²³⁹ “[...] there has been an increasing dissatisfaction with the type of art historical interpretation that has resulted from the application of Panofsky’s concept of “iconology”. Too often this approach has restricted itself to the analysis of “iconography”, that is, to the analysis of the pictorial traditions on which a given work of art depends, and neglected the more ambitious “iconological” project of relating those visual traditions to the broader cultural context in which the work was produced. In those cases where “iconological” interpretation has been attempted this has often taken a highly speculative form that, more often than not, cannot easily find justification in

É possível dizer que, em tais comunidades acadêmicas, em que a história da arte foi consolidada desde o fim do século XIX e começo do século XX, as relações são mais aproximadas e as trocas intelectuais são mais facilitadas²⁴⁰, em contraste com países como o Brasil. Tendo em vista que, além do distanciamento de países europeus e norte-americanos, é o único falante de língua portuguesa na América Latina, a barreira linguística se torna um empecilho significativo nas trocas com outros países do continente. Isso fica evidente ao observarmos que, nos textos em que há uma variabilidade nas referências de Panofsky, é muito mais recorrente encontrar referências em inglês do que em espanhol. Portanto, podemos sintetizar que, enquanto as vidas da iconologia podem operar em uma dinâmica de maior aproximação para países europeus e norte-americanos – possuindo existências independentes, mas conectadas –, elas operam em uma espécie de estado insular no Brasil, em que existe uma barreira muito significativa no acesso linguístico e nas trocas acadêmicas.

3.3. Um método aplicável: a dinâmica “autor e obra” nos usos da iconologia

Essas interrogações mais precisas se ocupam da identificação de dois conjuntos de variações em relação aos textos: por um lado, as variações conceituais, que designam a mobilidade, a descontinuidade das categorias de atribuição, de designação e de classificação das obras, categorias estas que permitem produzir ou compreender a cultura escrita e, obviamente, entre elas, a presença do nome próprio, do nome do autor; e por outro lado, uma segunda historicidade, que não é aquela das categorias de atribuição ou de designação das obras, mas sim aquela de sua própria materialidade, a qual pode conduzir a todo um conjunto de questionamentos em comum sobre os efeitos produzidos na construção da significação dos textos pelas técnicas de sua reprodução ou transmissão, sobre os efeitos produzidos por suas diferentes modalidades de publicação [...], ou ainda, sobre os efeitos produzidos pela composição e pela recepção dos textos, por sua organização no interior do livro, ou sobre a página, seja ela manuscrita ou impressa.²⁴¹

As análises elaboradas até aqui, sejam das arquiteturas textuais ou da mobilidade proporcionada pelas traduções e pelos elementos editoriais, constituem parte fundamental da confecção desse percurso analítico para o método iconológico. Devemos avançar, por fim, para a relação fundamental que perpassa todas as considerações feitas durante esta pesquisa,

historical terms. Alternatively this approach has resulted in a kind of “contextual” art history in which the interpreter’s task is often regarded as complete once the work has been embedded in its historical setting”. MOXEY, Keith. Panofsky’s Concept of “Iconology” and the Problem of Interpretation in the History of Art. *New Literary History*, v. 17, n. 2, 1986, p. 266.

²⁴⁰ Ressaltamos que as relações acadêmicas entre Alemanha e Estados Unidos, por exemplo, são bastante significativas nos séculos XIX e XX, desde a estruturação das instituições às trocas intelectuais. Cf. LEVINE, Emily J. *Allies and Rivals: German-american exchange and the rise of the modern research university*. Chicago: University of Chicago Press, 2021.

²⁴¹ CHARTIER, Roger. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EduFSCar, 2012, pp. 25-26

aquela entre autor e obra. Mencionamos frequentemente de que maneira a figura de Panofsky esteve e está atrelada ao método iconológico, mas faz-se necessário aprofundar tais dinâmicas e examinar suas especificidades no caso analisado neste capítulo.

Conforme observamos, as barreiras de tradução colaboram para confecção de distintos usos e efeitos de uma mesma ferramenta disciplinar ou conceito, visto que sua disponibilidade não é a mesma nos diferentes tempos e espaços. Esse aspecto, que circunscreve as práticas intelectuais da historiografia, condiciona também aquilo que identificamos como corpo total da *obra* de um determinado autor. É frequente que consideremos como a obra do autor a totalidade dos seus escritos, mas tal categoria não deve ser tomada como estável e uniforme.²⁴² No caso de Panofsky, por exemplo, podemos colocar em questão se suas conferências e seu extenso epistolário²⁴³ compõem esse escopo ou somente suas publicações de artigos, livros e ensaios. Sendo assim, podemos ainda questionar se a disponibilidade proporcionada pelas traduções também interfere no escopo do que consideramos a obra do autor, visto ser, em certa medida, um aspecto condicionante da circulação de um texto, bem como de seus efeitos. O autor, portanto, exerce uma função classificatória, capaz de reunir em um mesmo escopo uma série determinada de textos, possibilitando uma filiação característica e determinando, inclusive, seus modos de recepção.²⁴⁴

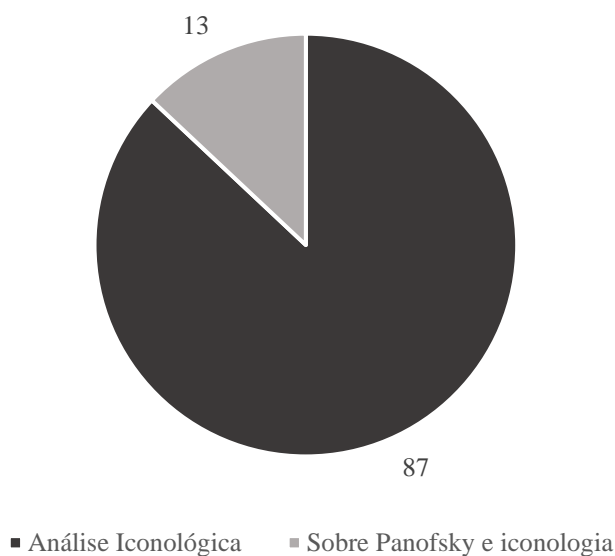
Dito isso, é possível pensar que o restrito número de textos traduzidos de Panofsky no Brasil pode condicionar o que consideramos como a obra do autor e suas contribuições. Pode condicionar, inclusive, o tipo de leitura e análise que destinamos a ela. Essa restrição pode ser minimizada com a confecção de novas traduções, bem como através das análises que tenham em Panofsky e em seus escritos objetos de estudo. Se contrastarmos os dois grupos delimitados no levantamento do caso brasileiro – (1) análise iconológica e (2) sobre Panofsky e iconologia –, notaremos uma predominância muito significativa no número de publicações do primeiro grupo em detrimento do segundo, como é possível observar a seguir:

²⁴² FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? [1969]. In: FOUCAULT, Michel. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema (Orgs. Manoel Barros da Motta). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 270.

²⁴³ O extenso material epistolar de Panofsky publicado em cinco volumes: WUTTKE, D. (Ed.). *Erwin Panofsky, Korrespondenz*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001-2011.

²⁴⁴ FOUCAULT, M. *O que é um autor?*, 2009, p. 273.

Levantamento - Panofsky/Iconologia



Há, assim, a aplicação do método iconológico predomina sobre seus usos como objeto de estudo. Tal sobreposição, em adição ao escopo de referências utilizadas mencionado anteriormente, sinaliza que os usos do método de Panofsky como aporte teórico-metodológico são mais significativos do que as análises produzidas sobre o autor e seus escritos. Destaca-se que, entre os materiais do grupo sobre Panofsky e iconologia, figuram, majoritariamente, artigos em periódicos. Somente dois dos textos não se enquadram nesse tipo, sendo ambas dissertações de mestrado que tratam do *habitus* em Panofsky.²⁴⁵ Não há referências a outros textos do levantamento em quaisquer dos materiais, ou seja, a historiografia interpretativa sobre Panofsky utilizada nos materiais é referente a publicações de outros países e idiomas. Esse elemento pode indicar que, além da existência de poucos estudos sobre Panofsky e iconologia no Brasil, não há ainda uma interlocução estabelecida entre essas produções.

A sobreposição numérica observada pode demonstrar que o interesse principal das publicações levantadas, de maneira geral, não reside em Panofsky em si, sua carreira ou na construção de suas propostas, mas sim naquilo que se tornou a epítome de sua obra, aquilo que o consagrou como um dos principais historiadores da arte desde a formação da disciplina:

²⁴⁵ A primeira delas é *O conceito de Habitus e a obra de Erwin Panofsky: teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX*, de Liszt Vianna Neto (2011) e a segunda *O Habitus em Erwin Panofsky: Uma Iconografia da Última Ceia*, de Nina Ricardo Dias da Costa (2021). Vale destacar que não há referência ao texto de Vianna Neto na dissertação de 2021. VIANNA NETO, Liszt. *O conceito de Habitus e a obra de Erwin Panofsky: teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX*. Dissertação (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.; COSTA, Nina Ricardo Dias da. *O habitus em Erwin Panofsky: Uma Iconografia da Última Ceia*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UnB, Brasília, 2021.

seu esquema aplicável de descrição e interpretação de objetos artísticos.

No fim do século XX, Panofsky já havia deixado de ocupar o lugar de referência metodológica na história da arte estadunidense para atingir o patamar de um “clássico”. Seus textos “são venerados e utilizados como a obra de um mestre do passado e Panofsky passou a ser utilizado como um contraste para os historiadores da arte modernos, um símbolo de um passado a ser deixado para trás”.²⁴⁶ Mesmo alvo de inúmeras críticas acerca das aplicações do método iconológico, Panofsky é mobilizado como peça-chave na formação do campo da história da arte, colaborando para consolidar os objetos de estudo da disciplina:

Para Panofsky, as artes visuais não eram burras, sentimentais ou meramente estéticas. Ao abordar essa questão, ele pode ter feito a pintura parecer racional demais, intencional demais, predeterminada demais e elitista demais em seu componente intelectual. Mas depois de Panofsky, a arte e a história da arte nunca mais seriam as mesmas. Ele trouxe ambas de maneira bastante concreta para o reino da história intelectual em geral.²⁴⁷

Entretanto, no Brasil, mesmo podendo ser percebido como “clássico” da história da história da arte, os usos metodológicos de Panofsky seguem em vigor muito além das fronteiras da disciplina. Essa vida ainda significativa da iconologia nos coloca o questionamento do porquê segue relevante o método iconológico no contexto das análises e indexações de imagens no Brasil.

A disseminação de um esquema aplicável fica evidente ao considerarmos que nos materiais de “análise iconológica” há uma explícita adesão ao método, em especial ao seu modelo tripartite consolidado com a publicação de 1955: (1) pré-iconográfico, (2) iconográfico e (3) iconológico. Além do método tripartite, é recorrente também a aplicação somente da iconografia de Panofsky (às vezes denominada “iconologia”) como método de análise. Essa adesão ao método se torna explícita, muitas vezes, já no resumo dos trabalhos, como ferramenta principal para análise dos distintos objetos. É o que podemos observar nos casos a seguir:

Foi escolhido o método iconográfico – iconológico de Erwin Panofsky para tentar construir a leitura do seu universo criativo, ou seja, todas as seções da pesquisa foram construídas para colaborarem no conhecimento dos fatores externos à obra de Raimundo, para enfim, entender as possíveis relações

²⁴⁶ Nevertheless, Panofsky's many iconological studies are associated with a specific stage in the history of art history in the United States, and his books have acquired the patina of the "classic." They are venerated and often used in introductory art history classes. But they are venerated and used as the work of a past master, and Panofsky has come to be used as a foil for modern art historians, a symbol of a past to be left behind. LANDAUER, Carl. Erwin Panofsky and the Renaissance of the Renaissance. *Renaissance Quarterly*, v. 47, n. 2, 2012, pp. 256-257.

²⁴⁷ HARBISON, Craig. Iconography and Iconology. In: RIDDERBOS, Bernhard.; VAN BUREN, Anne.; VAN VEEN, Henk (Ed.). *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, reception and research*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 390-391.

construídas a partir de tudo o que diz respeito aos elementos formais e, ao conteúdo de sua obra.²⁴⁸

A metodologia para análise das fontes iconográficas incluí o “método iconológico” de Erwin Panofsky, além de análise temática e da forma, bem como, de uma avaliação comparativa entre as fontes imagéticas e as fontes textuais.²⁴⁹

O estudo, por meio de uma abordagem iconográfica baseada no método de Erwin Panofsky, constatou principalmente que o grupo de obras analisado, além de incorporar outros temas junto ao da *Vanitas* tradicional, apresentou uma grande distância formal da *Vanitas* antiga.²⁵⁰

Além disso, destacamos também a grande diversidade de áreas de publicação no primeiro grupo, em que estão presentes ensino, design, literatura, comunicação, biblioteconomia etc.²⁵¹; o que reforça a percepção de que o método de Panofsky não está restrito somente ao campo da história da arte e aos objetos artísticos, incluindo elementos imagéticos e textuais de diversas áreas do conhecimento. Dessa maneira, a síntese do método iconográfico e iconológico, assim como a própria iconologia, extrapolaram as fronteiras da história da arte no Brasil, tornando o método iconológico não somente importante no campo, mas uma referência crucial nas mais distintas áreas, acadêmicas ou não.

Em nossa perspectiva, essa sobreposição do esquema metodológico à análise detida dos escritos de Panofsky indica uma modificação do funcionamento da autoria, considerada do ponto de vista de um “modo de existência, de circulação e de funcionamentos de certos discursos no interior de uma sociedade”²⁵². Não há uniformidade nessa relação e, por esse motivo, consideramos a possibilidade de uma mudança na conexão autor-obra e na função

²⁴⁸ MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. *O universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFBA, Salvador, 2009, p. VII.

²⁴⁹ RIBEIRO, Monike Garcia. *Um estudo histórico comparativo da representação artística do Rio de Janeiro e do homem nas iconografias dos pintores viajantes no início do século XIX (1816-1826)*: Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013, p. 6.

²⁵⁰ WITECK, Ana Paula Gomes. *A vanitas em obras de arte contemporânea: um estudo iconográfico*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFSM, Santa Maria, 2012, p. 6.

²⁵¹ A multiplicidade de áreas em que a iconologia é aplicada no Brasil também pode ser um elemento capaz de modificar seus usos e efeitos na academia brasileira. Os desdobramentos dessa questão, apesar de não serem desenvolvidos no escopo desta dissertação, podem ser objeto de análises futuras. Para exemplos de uso em áreas distintas, cf. AGUIAR, Angelo Antônio de. *Fontes fotográficas no ensino de história: uma proposta didática com as fotografias de Claro Jansson sobre a guerra do contestado*. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Ensino de História, UFSC, Florianópolis, 2021.; GODINHO, Eliane Bettocchi. *Incorporais RPG: Design poético para um jogo de representação*. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008.; RAMIL, Chris de Azevedo. *A iconografia e a iconologia nos livros didáticos das edições tabajara: um estudo das imagens na Coleção Guri (Rio Grande do Sul, década de 1960)*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, UFPel, 2018.

²⁵² FOUCAULT, M. *O que é um autor?*, 2009, p. 274.

ocupada por Panofsky. Para elucidar essa questão, façamos uma comparação entre os casos de Aby Warburg e Panofsky no Brasil.

A absorção de Panofsky na academia brasileira opera de maneira articulada à absorção de Warburg e de seu instituto, a partir das aproximações entre os autores e seus escritos – em especial, pelas formulações de Warburg sobre a iconologia. Entretanto, as recepções e os usos dos dois autores parecem distintos. José Emílio Burucúa, ao realizar um estudo sobre as repercussões de Aby Warburg na América Latina, destaca que o interesse crescente no autor gerou uma “moda intelectual” ou “mania acadêmica” por sua obra, amplificada nos anos 90.²⁵³ Entretanto, mesmo sendo considerado antecessor de Panofsky na proposição da iconologia, Warburg não figura como referência principal no momento de difusão do método na América Latina:

De 1965 em diante, as pesquisas iconológicas se multiplicaram na América Latina, desde o México até a Argentina. Na verdade, foi o *typus* do método estabelecido por Erwin Panofsky, no seu famoso artigo de 1939, o que dominou a cena, ainda que houvesse também uma influência muito poderosa da tópica consagrada pelos scholars do Instituto Warburg a partir dos anos 60.²⁵⁴

Tal particularidade da multiplicação das chamadas pesquisas iconológicas pode ser explicada justamente pela característica sintética e esquemática que a iconologia tomou graças à sistematização do método de Panofsky, perfil muito distante da abordagem feita por Warburg em 1912.

Especificamente no Brasil, a primeira tradução brasileira de um livro com escritos de Warburg ocorreu somente em 2013:

Até recentemente, o acesso do público brasileiro à obra de Warburg era bastante restrito: só era possível consultá-la no idioma original ou por meio de traduções para outras línguas. Em português, dispúnhamos apenas de uns poucos textos esparsos, publicados em periódicos nacionais, traduzidos a partir de outras traduções; além disso, em 2012 foi publicada em Portugal uma tradução direta para o primeiro trabalho de destaque de Warburg. Essa longa e indevida carência de traduções para o português foi finalmente sanada com a publicação *d'A renovação da Antiguidade pagã*, traduzida diretamente do alemão por Markus Hediger.²⁵⁵

A inserção de Warburg na academia brasileira não esteve restrita à tradução de seus escritos; na verdade, foi iniciada antes mesmo que ela ocorresse²⁵⁶. Segundo Cássio

²⁵³ BURUCÚA, José Emilio. Repercussões de Aby Warburg na América Latina (Trad. Alberto Martín Chillón). *Concinnitas*, n. 21, v. 2, 2012, p. 252.

²⁵⁴ BURUCÚA, J. *Repercussões de Aby Warburg na América Latina*, 2012, p. 256.

²⁵⁵ BÁRBARA, Lenin Bicudo. Aby Warburg em português. *Discurso*, v. 46, n. 1, 2016, p. 256.

²⁵⁶ Sobre o processo de inserção de Aby Warburg na academia brasileira cf. FERNANDES, Cássio. Aby Warburg negli studi latino-americani. *La Rivista di Engramma*, n. 165, 2019, pp. 131-164.

Fernandes, a tradução da obra *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história* do historiador Carlo Ginzburg foi a responsável por tornar mais conhecido o nome de Warburg, através de seu ensaio sobre o “método” warburguiano.²⁵⁷ De maneira similar, a publicação de 2013, *A renovação da Antiguidade Pagã*, foi realizada em conjunto com outras duas obras relacionadas à Warburg, a saber, *Aby Warburg: Warburg e a imagem em movimento* de Philippe-Alain Michaud e *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, de Georges Didi-Huberman.²⁵⁸ Essa publicação conjunta, de textos de Warburg e textos que fornecem interpretações de seus escritos, denota a tentativa de inserir e ampliar o debate sobre o autor no Brasil. Ao todo, Fernandes lista onze traduções de escritos de Warburg para o português, entre os anos de 2005 e 2018.²⁵⁹

É possível encontrar no Brasil produções que se intitulam “warburguianas” no sentido metodológico, mas é bastante expressivo o número de publicações dedicadas aos escritos e à *persona* de Aby Warburg. No mesmo estudo, Fernandes realiza um levantamento das publicações de livros e artigos em português sobre Aby Warburg, levantamento este complementado por Ianick Takaes para incluir os livros e artigos publicados entre os anos de 2018 e 2023.²⁶⁰ No total, são listados mais de cento e oitenta publicações de livros e artigos sobre Aby Warburg em português, considerando também traduções de intérpretes do autor. Percebe-se que, mesmo sendo traduzido décadas após a primeira tradução de Panofsky em 1976, a produção acadêmica sobre Aby Warburg é muito mais expressiva.

Pode-se considerar, nas especificidades dos casos de Warburg e Panofsky, duas formas distintas de aproveitamento da figura autoral. Enquanto, no caso de Warburg, há uma significativa produção em torno de seus escritos e *persona* – inclusive conectando diretamente aspectos biográficos à sua produção intelectual –, no caso de Panofsky predomina a circulação do método iconográfico e iconológico, em detrimento de sua figura e demais escritos. A função ocupada por Warburg em relação a seus escritos permite explicar a existência destes em suas especificidades, justificadas pela ligação entre autor e texto. O nome de Warburg, através de sua biografia, perspectiva, situação psicológica e social, bem como através da identificação de um projeto epistemológico geral, é o que reúne tantos escritos fragmentários e diversos, gesto que parte da historiografia importa de uma posição do próprio

²⁵⁷ FERNANDES, C. *Aby Warburg negli studi latino-americani*, 2019, p. 132.

²⁵⁸ MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

²⁵⁹ FERNANDES, C. *Aby Warburg negli studi latino-americani*, 2019, pp. 139-140.

²⁶⁰ TAKAES, Ianick. Livros e artigos sobre Aby Warburg em língua portuguesa (2018-2023). *La Rivista di Engramma*, n. 199, 2023.

autor. É possível observar isso no trecho a seguir:

No ano de sua morte, em 3 de abril de 1929, o historiador da arte Aby Warburg registrou no diário de sua Biblioteca de Ciências da Cultura, *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, uma breve anotação sobre o vínculo que acreditava existir entre a sua vida e sua obra. Olhando retrospectivamente para sua trajetória intelectual num momento em que se dedicava à composição de seu último projeto, o Atlas Mnemosyne, ele escreve sobre o caráter subjetivo do problema histórico-cultural que lhe acompanhara ao longo dos anos. A investigação sobre a “vida póstuma” da Antiguidade, *Nachleben der Antike*, nas épocas sucessivas da cultura revela-se, agora, como o efeito de um reflexo autobiográfico.²⁶¹

Uma associação forte entre a vida de Panofsky e seus escritos também pode ser percebida quando levamos em conta as interpretações mapeadas até aqui nesta pesquisa. A vinculação da migração de Panofsky para os Estados Unidos como principal elemento explicativo para as mudanças sofridas em suas propostas aponta para isso. O mesmo pode ser observado em escritos produzidos no Brasil sobre Panofsky e os aparatos teórico-metodológicos de sua produção:

Após seu exílio nos Estados Unidos, a obra de Erwin Panofsky teve ainda maior público e difusão. Por essa mesma razão seus trabalhos desse período – que geralmente têm um caráter mais prático e revelam menos de sua base teórica – obtiveram maior reconhecimento. Esse período também consolidou o reconhecimento de seu método através de sua tão famosa Iconologia, que ele definia como “virada interpretativa da história da arte” e se tornou, sem sombra de dúvida, a principal referência teórica ao autor.²⁶²

Todavia, se levarmos em conta que a produção sobre Panofsky e a iconologia no Brasil ainda é muito restrita em comparação à vasta aplicação do método, podemos argumentar que essa relação entre autor-obra pode apresentar predominantemente uma configuração distinta. A constatação de que o modelo tripartite do método e as citações de *Significado nas artes visuais* prevalecem frente ao todo da obra de Panofsky é bastante significativa para fortalecer a ideia de que o método iconológico se tornou fundamentalmente esquemático e aplicável, tendo como principal referencial o marco final dos três textos mencionados anteriormente. Podemos afirmar que *Significado nas artes visuais* foi e segue sendo fundamental no percurso de difusão da iconologia. A sobreposição de pesquisas que fazem uso de Panofsky como referência metodológica, frente àquelas que tem em Panofsky e na iconologia objetos de análise, indica de maneira sintomática as formas de recepção do autor e suas ideias no Brasil.

²⁶¹ DAMAS, Naiara. Enredar a loucura: a “dialética dos monstros” na história da arte de Aby Warburg. *História da historiografia*, v. 13, n. 34, 2020, p. 42.

²⁶² VIANNA NETO, Liszt. *O conceito de Habitus e a obra de Erwin Panofsky: teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX*. Dissertação (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011, p. 11.

No percurso de disseminação da iconologia no caso brasileiro, o nome de Panofsky não opera predominantemente como princípio unificador de um conjunto determinado de ideias, mas como mecanismo de legitimidade metodológica, uma referência.²⁶³ A função de Panofsky é a de credibilizar metodologicamente estudos produzidos sob a insígnia de “análise iconológica”, ancorados no esquema tripartite conforme produzido em *Significado nas artes visuais*. Sendo assim, no caso brasileiro, o percurso intelectual Panofsky não é o elemento determinante na relação entre autor e escrito, e sim o seu método, que o ultrapassou ao se tornar uma prática disciplinar amplificada. Portanto, é possível afirmar que no Brasil não se discute amplamente Panofsky, mas, sim, aplica-se iconologia.

No cenário de sobreposição do método frente à figura do autor, podemos afirmar que a esquematização da iconologia foi consolidada por sua aplicabilidade. O método iconológico se torna, assim, um mecanismo de apoio metodológico muito deslocado do escopo no qual emergiu pela primeira vez. O significado intrínseco fornecido pela interpretação iconológica foi distanciado da filosofia das formas simbólicas de Cassirer, do debate com a filosofia de Heidegger, das aproximações com a *Kulturwissenschaft* de Warburg, da crítica ao formalismo de Wölfflin ou à *Kunstwollen* de Riegl. Seu direcionamento para os objetos do Renascimento, como indicado no título de *Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença*, parece ter desaparecido diante da possibilidade de reduzir o método de Panofsky ao esquema do quadro sinóptico. A incipiência de um debate mais abrangente sobre iconografia e iconologia em Panofsky no Brasil, enquanto método inserido no escopo histórico da disciplina da história da arte, colaborou e colabora para a reiteração esquemática de suas proposições.

Esse aspecto, no caso analisado, contribui para explorar os modos de historicidade das ferramentas metodológicas e das práticas acadêmicas. Percebe-se, nessa direção, que a relação entre um autor e suas ideias não é invariável e pode se dispersar com facilidade no tempo e espaço. Portanto, a reconstituição das distintas configurações dessas relações significa a possibilidade de observar as múltiplas vidas dos métodos e ferramentas disciplinares e intelectuais que ainda vigoram nas ciências humanas.

²⁶³ As reflexões sobre Warburg e Panofsky são inspiradas por algumas proposições de Foucault acerca do autor literário e do autor de discursos científicos. Não se trata, nesse sentido, de uma transposição direta da proposta de Foucault, mas de uma reformulação a partir dos problemas impostos por este caso. A percepção de Panofsky como mecanismo de credibilidade está conectada à colocação de Foucault sobre autores de teoremas e conjuntos de proposições em discursos científicos: “[...] não é uma simples maneira de indicar a origem, mas de conferir um certo índice de “credibilidade” relativamente às técnicas e aos objetos de experiência utilizados em tal época e em tal laboratório”. FOUCAULT, M. *O que é um autor?*, 2009, p. 276.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Guiada pelo papel central ocupado por Panofsky no desenvolvimento das bases disciplinares da história da arte, especialmente a partir da confecção do método iconográfico e iconológico, esta pesquisa teve por objetivo contemplar configurações, usos e efeitos da iconologia de Panofsky, considerando a passagem de um “procedimento cognitivo geral” para um “método de pesquisa particular”.

Em uma história linear da iconologia, as transformações sofridas pelo método de Panofsky são essencialmente delimitadas por parte da historiografia como frutos da migração do autor para os Estados Unidos, em razão do regime nazista. As mudanças nas formulações dos marcos textuais de 1932, 1939 e 1955 fariam parte, nessa perspectiva, dos processos de *tradução linguística* e de *tradução cultural* das proposições de Panofsky. Buscamos demonstrar que a percepção linear da trajetória do método iconológico acaba por colocar em segundo plano a multiplicidade da sua recepção, usos e efeitos, ramificados ao longo do tempo nas distintas comunidades acadêmicas. A partir disso, propusemos um itinerário analítico capaz de captar algumas especificidades das manifestações do método iconológico localizadas temporal e espacialmente.

Para alcançar esse objetivo, avançamos sobre três frentes analíticas: no primeiro capítulo, abordamos as conexões intelectuais de Panofsky através dos entrelaçamentos das propostas de predecessores e colegas na formulação do método; no segundo capítulo, mapeamos as arquiteturas textuais da construção da iconologia, levando em conta os escritos de Panofsky e a recepção crítica; por fim, no último capítulo, realizamos um estudo do caso brasileiro para considerar os usos e efeitos da iconologia e aprofundar os mecanismos que fazem parte da pluralização dessa ferramenta disciplinar.

O capítulo *O “evento primário”: a emergência da iconologia nos escritos de Panofsky* foi construído sob a perspectiva de que as trocas intelectuais são parte importante da tentativa de interpretar a configuração do método iconológico. Consideramos que as interações intelectuais são parte de conexões ativas, para além de uma percepção da influência como ação direta de uma “tradição”. Assim, em nossa proposta, consideramos as apropriações e as respostas feitas por Panofsky aos problemas subjacentes ao cenário intelectual do fim do século XIX e começo do século XX, especialmente tendo em vista o percurso de disciplinarização e de consolidação da história da arte no período. Lidamos com quatro nomes substanciais nesse percurso: Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Ernst Cassirer e Aby Warburg. Para estreitar nosso escopo de análise, nos detivemos nas chaves de leitura que correlacionam as propostas desses autores ao percurso de formulação da iconologia nos escritos de Panofsky.

No caso de Heinrich Wölfflin, observamos a proposta formalista e de que maneira vigorava no campo da história da arte daquele momento. Avaliamos as críticas contundentes de Panofsky feitas às propostas do autor e o papel que tais críticas seguiram exercendo em sua proposta para descrição e interpretação dos objetos artísticos. Em Alois Riegl analisamos as considerações de Panofsky sobre o principal aparato conceitual do autor, a *Kunstwollen*. Foram estudadas as publicações de 1920 e 1925 em que, a partir da crítica da volição artística, Panofsky sinaliza para a necessidade de desenvolver um sistema fundamental de conceitos *a priori* para os problemas artísticos.

Ao analisarmos a relação de Panofsky com Ernst Cassirer e Aby Warburg, levamos em conta as interações na Universidade de Hamburgo e na Biblioteca a partir dos problemas epistemológicos compartilhados e das abordagens distintas oferecidas por cada um deles. Observamos a relação das formas simbólicas de Cassirer com a formulação da iconologia, ressaltando que a relação de Panofsky com a filosofia do autor já estava estabelecida em escritos anteriores. De resto, exploramos de que maneira o debate entre Cassirer e Heidegger pode fazer parte da consolidação dos princípios de correção de controle do método, mantendo em perspectiva a aproximação de Heidegger com o nazismo.

Em seguida, analisamos a iconologia em Warburg, especialmente em sua conferência de 1912 sobre o Palazzo Schifanoia. Dedicamo-nos à inserção de Warburg, por vezes considerado como fundador do método, na trajetória da história da iconologia, e ressaltamos que uma associação linear entre as abordagens de Warburg e de Panofsky acaba por minimizar as diferenças muito significativas entre as duas propostas. Concluimos, neste capítulo, que os elementos dos aparatos conceituais e metodológicos dos autores foram operados, revistos e reformulados por Panofsky e estão inseridos nas constantes revisões aplicadas aos textos que compõem o *corpus* de nosso trabalho.

O segundo capítulo, *Arquiteturas textuais: as configurações do método iconológico*, dedica-se ao percurso de formulação e de usos da iconologia nos escritos de Panofsky. Discutimos três recortes que dizem respeito às arquiteturas textuais do método iconológico: as transformações sofridas pelo método entre os textos de 1932, 1939 e 1955, o argumentário relativo ao mecanismo de autorregulação do método e, por fim, os desencontros entre *teoria* e *prática* nas aplicações do método por Panofsky, do ponto de vista da recepção crítica. Observamos, portanto, de que modo esses elementos fazem parte da formulação do método, ultrapassando sua redução esquemática para efetivamente expor as vias críticas da iconologia.

Realizamos, assim, uma comparação entre os três marcos textuais da proposta para descrição e interpretação de objetos artísticos de Panofsky. O primeiro deles é *Zum Problem*

der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, artigo publicado na revista de filosofia *Logos* em 1932. No texto, Panofsky parte de uma crítica localizada aos modos de interpretação formalistas, considerando que toda tentativa de descrição já incorpora de alguma maneira a esfera do significado. A partir disso, desenvolve os três níveis do significado – significado fenomenológico, significado dependente do conteúdo e significado intrínseco ou documental. A proposta possui um cunho amplo e filosófico, engajada em debates fundamentais do período, como o da violência do intérprete de Heidegger.

O escrito é reformulado e acrescido em 1939 e 1955, como introdução a *Studies in Iconology* e no primeiro capítulo de *Meaning in the visual arts*. Em 1939, os atos de interpretação são denominados descrição pré-iconográfica, análise iconográfica em um sentido restrito e interpretação iconográfica em um sentido profundo. Já em 1955, em sua última versão, são denominados descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica. A versão de 1932, em contraste com 1939 e 1955, é bastante distinta estruturalmente. Para além da terminologia, os exemplos são distintos, há recurso a imagens e o escopo interpretativo proposto é restrito. Nesse percurso de transformações, a proposição inicial, de cunho filosófico, dá lugar a um método estruturado e esquematizado.

Tendo em vista as modificações textuais consideradas nesse processo, partimos para a análise do principal mecanismo argumentativo na construção do método iconológico, o círculo metódico. A referência ao *circulus methodicus* já está presente desde a versão de 1932, embora de maneira distinta das versões subsequentes. Trata-se do mecanismo responsável pela característica autorregulatória do método que garante a legitimidade das interpretações. Nessa ótica, as análises de objetos artísticos particulares são validadas por considerações históricas gerais, ao mesmo tempo em que estas considerações gerais são validadas pelas interpretações particulares. Assim, instaura-se um círculo metódico em que particular e geral se autorregulam.

Abordamos a retomada feita por Panofsky da proposta de Edgar Wind para a utilização desse mecanismo. Além disso, consideramos de que maneira esse mecanismo argumentativo está presente em outras proposições do autor, perpassando desde a sua concepção de um sistema fundamental de conceitos até a sua definição sobre a relação entre história da arte e objeto. Concluimos que, além de ser um mecanismo autorregulatório, o círculo metódico possibilitou uma aproximação entre os procedimentos da história da arte e os das chamadas ciências naturais, na tentativa de afirmar a legitimidade das interpretações produzidas na disciplina. Portanto, o círculo metódico utilizado em Panofsky legitimaria duplamente as interpretações do método, tanto pela característica autorregulatória de controle

interpretativo, quanto pela tentativa de aproximação com os procedimentos dos discursos científicos.

Em seguida, analisamos os desencontros entre proposições teóricas e estudos práticos nos escritos de Panofsky, conforme percebidos pela recepção crítica. Abordamos, até esse momento, os mecanismos das proposições em que o autor delimita e prescreve procedimentos metodológicos para a interpretação de objetos artísticos. A partir disso, observamos como a recepção crítica percebe os estudos práticos de Panofsky, ou seja, estudos em que analisa e interpreta objetos artísticos ou arquitetônicos. Notou-se que o principal alvo de críticas nesses estudos é a predominância dos aspectos textuais frente aos aspectos visuais. Sob essa perspectiva, Panofsky teria sobreposto os documentos textuais sobre as evidências visuais, tornando sua abordagem unidirecional ao conectar diretamente concepções filosóficas e objetos artísticos.

Sendo assim, concluímos neste capítulo que a formulação do método iconológico nos escritos de Panofsky deve levar em conta tanto as transformações internas dos textos, quanto as percepções da recepção crítica. As arquiteturas textuais contribuem na percepção de que não há uma resolução final do método iconológico, muito menos uma trajetória linear, visto que existem elementos retirados, acrescidos e reformulados nesse percurso e que a iconologia também é condicionada pelos estudos práticos realizados por Panofsky ao longo de sua carreira.

Enquanto o primeiro capítulo foi dedicado aos problemas intelectuais subjacentes e o segundo às arquiteturas textuais que compõem a iconologia, o último capítulo está voltado para usos e efeitos do método iconológico. Propusemo-nos a explicitar os mecanismos de mobilidade textual que fazem parte do processo de pluralização dessa ferramenta disciplinar. Abordamos o papel da historiografia na confecção do que entendemos por *história da iconologia*, as interferências dos elementos de tradução e edição na disseminação e nos efeitos do método e, por fim, o problema da autoria na relação entre Panofsky e o método iconológico. Realizamos essa análise principalmente a partir do caso brasileiro, com base em um levantamento dos escritos circunscritos a uma análise iconológica ou que pretendam discorrer sobre Panofsky e a iconologia.

Consideramos inicialmente que, para trazer à tona as vidas da iconologia, seria necessário perceber o modo linear como a historiografia lida com esse mecanismo de interpretação. Afinal, a iconologia é parte central das práticas intelectuais da historiografia da arte. Nessa via, observamos que a iconologia, em um cenário intelectual mais amplo, é considerada por boa parte da historiografia como elemento de coesão da dita Escola de

Hamburgo. A iconologia figura, portanto, como o *legado* daquele círculo intelectual. Entretanto, as análises direcionadas aos escritos e à Panofsky mostram a delimitação de uma lógica textual interna, que conecta e coordena as propostas dentro do próprio *corpus* do autor.

Essa operação é geralmente encarada de maneira prospectiva ou retrospectiva, ora contrastando, ora reforçando a dicotomia entre um “Panofsky alemão” e um “Panofsky americano” ou entre os “escritos iniciais” e os “escritos posteriores”. Prospectivamente, as propostas iniciais de Panofsky teriam servido de base para a formulação do método iconológico. Retrospectivamente, os escritos posteriores e sua ampla disseminação colaborariam para ofuscar os escritos iniciais, considerando estes o auge do pensamento teórico do autor. Nas duas formas analíticas, o que constrói a interpretação é a conexão linear entre os textos, do passado para o futuro ou do futuro sobre o passado. Dessa maneira, tentou-se sugerir que a linearidade não é intrínseca à análise historiográfica de Panofsky, mas opera como mecanismo interpretativo de contextualização histórica.

Ao aprofundar a dicotomia instaurada pela separação analítica da obra de Panofsky, consideramos o elemento da barreira linguística. Nesse sentido, além da separação pelos locais de publicação ou de residência do autor, julgamos que ela está calcada nos desafios linguísticos da língua alemã para o público de língua inglesa. Ficou claro, com isso, o papel fundamental ocupado pela tradução nas mobilidades textuais e na formulação da história da iconologia.

Para aprofundar esse elemento, seguimos para uma análise das traduções e edições de Panofsky no caso universo acadêmico brasileiro. Contrastamos a tradução brasileira do texto de proposição do método, o capítulo 1 de *Significado nas artes visuais* de 1976 e a sua versão publicada em inglês em 1955, considerando as variações terminológicas e conceituais. Além disso, observamos que a tradução dessa obra para o Brasil faz parte do processo de disseminação do método iconológico e é fundamental para sua aplicação, sendo a principal obra do autor no país.

Em seguida, consideramos quais obras estão traduzidas para o português, visto o desafio imposto pela barreira linguística nos efeitos do método, ainda que seja necessário considerar que o público que mobiliza sua obra lança mão dos textos em vários idiomas. Os elementos editoriais permitiram constatar que a tradução de alguns textos, bem como a não tradução de diversos outros, desempenha um papel na leitura, disseminação, aplicação e efeitos da iconologia. No Brasil, o predomínio de *Significado nas artes visuais* e a ausência de tradução de muitos escritos de Panofsky contribuiu na disseminação do esquema metodológico, em detrimento da amplificação do debate sobre os escritos e as propostas do

autor.

Por fim, o último elemento abordado foi a relação entre autor e escritos, observando a função ocupada por Panofsky na universidade brasileira. Destacamos que há muito mais tentativas de aplicação da iconologia do que escritos que se proponham a discorrer ou a analisar Panofsky ou seu método. Constatou-se uma ampla variedade de áreas do conhecimento em que se fez uso do método iconológico como aporte teórico-metodológico principal ou complementar, o que demonstra que este não está restrito à história da arte ou à análise de objetos artísticos.

A comparação com o caso de Aby Warburg no Brasil evidenciou que Panofsky ocupa predominantemente uma função de legitimação metodológica. Seu papel como autor geralmente é o de emprestar autoridade aos estudos ancorados em seu esquema analítico. Portanto, a iconologia e o método em geral ocupam uma posição determinante na relação entre autor e escrito, visto ter ultrapassado a figura de Panofsky ao se tornar uma prática disciplinar amplificada.

Em conclusão, propusemos nesta pesquisa demonstrar que a abordagem das múltiplas manifestações da iconologia ilumina a concepção das ferramentas disciplinares enquanto parte das práticas acadêmicas. A partir daí, foi possível perceber que tanto as formulações textuais do autor quanto as recepções e os usos que se fizeram dele produzem efeitos distintos e configurações distintas, gerando vidas independentes, e ao mesmo tempo conectadas, da iconologia.

Apesar de nos concentrarmos no método iconológico, a abordagem escolhida sinaliza caminhos para considerar a historicidade do sentido das ferramentas metodológicas e as práticas acadêmicas nas ciências humanas. A universalização ou a redução absoluta de ferramentas conceituais e metodológicas não permite observar as particularidades dos efeitos experienciados em distintas comunidades acadêmicas. Assim, apesar de não visar a contemplar todos os aspectos possíveis de um método tão vastamente disseminado, com esta pesquisa sustentamos que as práticas acadêmicas não são invariáveis e que a reconstituição dessas distintas configurações possibilita vislumbrar as múltiplas vidas das ferramentas à primeira vista imutáveis.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Angelo Antônio de. *Fontes fotográficas no ensino de história: uma proposta didática com as fotografias de Claro Jansson sobre a guerra do contestado*. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Ensino de História, UFSC, Florianópolis, 2021.
- BÁRBARA, Lenin Bicudo. Aby Warburg em português. *Discurso*, v. 46, n. 1, 2016, pp. 255-270.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAZIN, Germain. *História da história da arte* (Trad. Antonio de Padua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BIALOSTOCKI, Jan. Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, v. 4, n. 2, 1970, pp. 68-89.
- BING, Gertrude. A. M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 28, 1965, pp. 299-313.
- BOHRER, Frederick N. Photographic perspectives: Photography and the institutional formation of art history. In: MANSFIELD, Elizabeth (Ed.). *Art history and its institutions: Foundations of a discipline*. Londres & Nova York: Routledge, 2005, pp. 246-259.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas* (Orgs. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 337-361.
- BOURDIEU, Pierre. Postface. In: PANOFSKY, Erwin. *Architecture Gothique et pensée scolastique*, pp. 135-167.
- BURUCÚA, Emílio et al. *Historia de las imágenes e historia de las ideas: La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- BURUCÚA, José Emilio. Repercussões de Aby Warburg na América Latina (Trad. Alberto Martín Chillón). *Concinnitas*, n. 21, v. 2, 2012.
- CASSIRER, Ernst. Kant and the problem of metaphysics. Remarks on Martin Heidegger's interpretation of Kant. In: GRAM, Moltke S. (Ed.). *Kant: Disputed Questions*. Atascadero: Ridgeview, 1967.
- CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASSIRER, Ernst. The Concept of Symbolic Form in the Construction of the Human Sciences (1923). In: *The Warburg years (1919-1933): essays on language, art, myth, and technology* (trad. LOFTS, S. G. & CALCAGNO, A.). New Haven: Yale University Press, 2013.
- CASSIRER, Ernst. *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*. Trad. S. G. Lofts e A. Calcagno. New Haven: Yale University Press, 2013.
- CASTELNUOVO, Enrico & GHELARDI, Maurizio. 97 Battle Road. In: PANOFSKY, Erwin. *Il significato nelle arti visive*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2010.
- CHARBEL, Felipe. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *História da historiografia*, n. 5, set. 2010, pp. 134-147.
- CHARTIER, Roger. *Editar e traduzir: Mobilidade e materialidade dos textos (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

- CHARTIER, Roger. *O que é um autor?* Revisão de uma genealogia. São Carlos: EduFSCar, 2012.
- CHEETHAM, Mark A. The Genealogy of Authority: Kant and Art's History in the Twentieth Century. In: *Kant, Art, and Art History*. Moments of Discipline. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 67-100.
- COSTA, Nina Ricardo Dias da. *O habitus em Erwin Panofsky: Uma Iconografia da Última Ceia*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UnB, Brasília, 2021.
- DAMAS, Naiara. Enredar a loucura: a “dialética dos monstros” na história da arte de Aby Warburg. *História da historiografia*, v. 13, n. 34, 2020, pp. 41-75.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- EILENBERGER, Wolfram. *Tempo de mágicos: a Grande Década da Filosofia (1919-1929)*. São Paulo: Todavia, 2019.
- ELSNER, Jas & LORENZ, Katharina. The Genesis of Iconology. *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, pp. 483-512.
- FERNANDES, Cássio. *Aby Warburg negli studi latino-americaeni*. La Rivista di Engramma, n. 165, 2019, pp. 131-164.
- FERNANDES, Cássio. Aby Warburg: a astrologia como instrumento de orientação do homem no cosmos. *Concinnitas*, v. 20, n. 36, 2019, pp. 219-241.
- FERNANDES, Cássio. Introdução: Sobre uma conferência autobiográfica de Aby Warburg. In: WARBURG, ABY. *A Presença do Antigo*. Escritos inéditos – Volume 1 (Trad. Cássio Fernandes). Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- FERNANDES, Cássio. O legado antigo entre transferências e migrações. *Topoi* (Rio de Janeiro), v. 15, n. 28, jan/jun 2014, pp. 338-346.
- FERRETTI, Silvia. *Cassirer, Panofsky, and Warburg*. Symbol, art, and history. New Haven e Londres: Yale University Press, 1989.
- FORSTER, Kurt W. Critical History of Art, or Transfiguration of Values? *New Literary History*, v. 3, n. 3, 1972, pp. 466-467.
- FOUCAULT, Michel. O que é um Autor? [1969]. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* (Orgs. Manoel Barros da Motta). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 264-298.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método, de Carlo Ginzburg. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GODINHO, Eliane Bettocchi. *Incorporais RPG: Design poético para um jogo de representação*. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008.
- GOMES, Rhuan Fernandes. Composição em contraponto. Notas sobre a relação entre Aby Warburg e Edgar Wind em seus estudos sobre o Renascimento. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 5, n. 1, 2017, pp. 249-267.
- GOMES, Rhuan Fernandes. Pagan Mysteries in the Renaissance e o desenvolvimento da História da Arte como disciplina acadêmica. *História, histórias*, v. 8, n. 15, 2020, pp. 116-136.

- GORDON, Peter E. *Continental Divide*. Heidegger, Cassirer, Davos. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- HARBISON, Craig. Iconography and Iconology. In: RIDDERBOS, Bernhard.; VAN BUREN, Anne.; VAN VEEN, Henk (Ed.). *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, reception and research*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp. 378-406.
- HART, Joan. Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue of Interpretation. *Critical Inquiry*, v. 19, n. 3, 1993, pp. 534-566.
- HECKSCHER, William. Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae. Princeton University: *Record of The Art Museum*, v. 28, n. 1, 1969, pp. 4-21.
- HEIDEGGER, Martin. *Kant e o problema da metafísica*. Reio de Janeiro: Via Verita, 2019.
- HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1984.
- KELLY, Jason M. *The Warburg Circle in the 1930s*, 2017. Disponível em: <https://scholarworks.iupui.edu/handle/1805/27271>
- LANDAUER, Carl. Erwin Panofsky and the Renaissance of the Renaissance. *Renaissance Quarterly*, v. 47, n. 2, 2012, pp. 255-281.
- LEE, Rensselaer. Erwin Panofsky. *Art Journal*, v. 27, n. 4, 1968, p. 368.
- LEVINE, Emily J. *Allies and Rivals: German-american exchange and the rise of the modern research university*. Chicago: University of Chicago Press, 2021.
- LEVINE, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- LEVINE, Emily J. The Other Weimar: The Warburg Circle as Hamburg School. *Journal of the History of Ideas*, v. 74, n. 2, 2013.
- LILTI, Antoine. Seria Rabelais nosso contemporâneo? História Intelectual e hermenêutica crítica. In: SALOMON, Marlon (Org.). *Heterocronias: Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2018, pp. 167-190.
- MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. *O universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFBA, Salvador, 2009.
- MAHÍQUES, Rafael García. *Iconografía e iconología*. La historia del arte como historia cultural. Madri: Ediciones Encuentro, 2013. E-book.
- MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*. São Paulo: Edusp, 2018.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MOXEY, Keith. Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art. *New Literary History*, v. 17, n. 2, 1986, pp. 265-274.
- NOVAES, André Reyes. Geografia e história da arte: apontamentos para uma crítica à iconologia. *Espaço e Cultura*, n. 33, 2013, pp. 43-64.
- PANOFSKY, Erwin & SAXL, Fritz. Classical Mythology in Mediaeval Art. *Metropolitan Museum Studies*, v. 4, n. 2, 1933, pp. 228-280.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- PANOFSKY, Erwin. Albrecht Dürer e A Antiguidade Clássica. In: PANOFSKY, Erwin.

- Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 307-377.
- PANOFSKY, Erwin. Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. In: DESSOIR, Max (Ed.). *Zeitschrift Für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Verlag Von Ferdinand Enke, 1915, pp. 460-467.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: Temas humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris: Gallimard, 1989.
- PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Anchor Books, 1955.
- PANOFSKY, Erwin. On the problem of Describing and Interpretating Works of the Visual Arts (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, p. 467-482.
- PANOFSKY, Erwin. On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art. (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 35, n. 1, 2008, pp. 43-71.
- PANOFSKY, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Nova York: Zone Books, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. Nova York: Oxford University Press, 1939.
- PANOFSKY, Erwin. The Concept of Artistic Volition (Trad. Kenneth J. Northcott & Joel Snyder). *Critical Inquiry*, v. 8, n. 1, 1981, pp. 17-33.
- PANOFSKY, Erwin. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: KAEMMERLING, Ekkehard (Ed.). *Ikonographie und Ikonologie: Theorien - Entwicklung – Probleme*. Köln: DuMont, 1979.
- PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 7, n.3, 2010, pp. 1-21.
- PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven & Londres: Yale University Press, 1982.
- POMATA, Gianna. The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre. *Literature and Medicine*, v. 32, n. 1, 2014, pp. 1-23.
- PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History: A Critical Anthology*. 2ª ed. Nova York: Oxford University Press, 2009.
- RAMIL, Chris de Azevedo. *A iconografia e a iconologia nos livros didáticos das edições tabajara: um estudo das imagens na Coleção Guri* (Rio Grande do Sul, década de 1960). Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, UFPel, 2018.
- RIBEIRO, Monike Garcia. *Um estudo histórico comparativo da representação artística do Rio de Janeiro e do homem nas iconografias dos pintores viajantes no início do século XIX*

- (1816-1826): Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.
- RIEGL, Alois. *Late Roman Art Industry*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1985.
- SCIOLLA, Gianni Carlo. *La critica d'arte del novecento*. Turim: UTET Librería, 1995.
- TAKAES, Ianick. *Arte e transgressão em Edgar Wind: um estudo sobre a armadura conceitual e a recepção de Art and anarchy (1963)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2017.
- TAKAES, Ianick. Livros e artigos sobre Aby Warburg em língua portuguesa (2018-2023). *La Rivista di Engramma*, n. 199, 2023.
- THOMAS, Ben. Edgar Wind. A short biography. *Stanrzczy*, v. 8, n. 1, 2015, pp. 117-137.
- VIANNA NETO, Liszt. *O conceito de Habitus e a obra de Erwin Panofsky: teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX*. Dissertação (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- VIEIRA NETO, Serzenando Alves. Reflexões sobre a recepção crítica de Aby Warburg. *Revista de Teoria da História*, v. 22, n. 2, 2019, pp. 297-327.
- WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo*. Escritos Inéditos – volume 1. Trad. Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu (Trad. Markus Hediger). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara. In: WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: Escritos, Esboços e Conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: Escritos, Esboços e Conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. Italienische Kunst und internatinale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band 2. Leipzig; Berlin: Teubner, 1932, pp. 459-481.
- WIND, Edgar. *Experiment and Metaphysics: Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*. Oxford: Legenda, 2001.
- WIND, Edgar. O conceito de Kulturwissenschaft em Warburg e o seu significado para a Estética. In: WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo – Escritos Inéditos – Volume I*. (Trad. Cássio Fernandes). Campinas: Editora da Unicamp, 2018, pp. 255 – 281.
- WINKES, Rolf. Foreword. In: RIEGL, Alois. *Late Roman Art Industry*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1985, pp. XI-XXIV.
- WITECK, Ana Paula Gomes. *A vanitas em obras de arte contemporânea: um estudo iconográfico*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFSM, Santa Maria, 2012.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- WOOD, Christopher. *A History of Art History*. Princeton: Princeton University Press, 2019.
- WUTTKE, D. (Ed.). *Erwin Panofsky, Korrespondenz*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2001-2011.

ANEXOS

ANEXO 1 – Textos do levantamento

Lista de publicações de análise iconológica

Referências
AFONSO, Caroline Ganzert. <i>Guilherme Glück: a paisagem e a poesia do olhar do fotógrafo da Lapa</i> . Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFPR, Curitiba, 2022.
AGUIAR, Angelo Antônio de. <i>Fontes fotográficas no ensino de história: uma proposta didática com as fotografias de Claro Jansson sobre a guerra do contestado</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Ensino de História, UFSC, Florianópolis, 2021.
AMARANTE, Maria Inês. <i>Guerrilheiras da Palavra: Rádio, oralidade e mulheres em resistência no Timor-Leste</i> . Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2010.
ANDRIOLO, Arley. O fenômeno da imagem em psicologia social: algumas configurações. <i>Psicologia USP</i> , v. 29, n. 1, pp. 19-30, 2018.
ARAUJO, Camila Leite de.; OLIVEIRA, Juliana Lira de. Desigualdade social e pandemia: uma análise das fotografias compartilhadas pelos perfis @covidphotobrazil e @everydaybrazil. In: SILVA, Marcelo Pereira da (Org.). <i>Dimensões estéticas, cognitivas e tecnológicas de comunicação</i> . Ponta Grossa: Atena, 2022.
BARAJAS, Bianca Eliza Bermúdez. <i>A Revista Tricolor: análise da obra na edição nº 281 de 1979</i> . Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, UEA, Manaus, 2018.
BATISTA, Cláudio A. F. <i>Uma iconologia da sociedade da informação (Anos 1950)</i> . Dissertação (Mestrado em Letras e Arte) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, UEA, Manaus, 2020.
BERQUÓ, Thirzá Amaral. <i>A Iconologia de Atalanta: heroísmo e gênero na cerâmica ática (séculos VI-IV A.E.C.)</i> . Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2018.
BERTONI, Izabella Gomes Lopes. <i>Arte de guerrilha e ensino de história: abordagem didática da resistência à ditadura civil-militar no Brasil a partir das obras de Cildo Meireles</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, UFPR, Curitiba, 2018.
BITTENCOURT, Renan Roldão. <i>Florianópolis na paisagem de Martinho de Haro</i> . Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFPR, Curitiba, 2019.
BÖHM, Mauro Fernando Normberg. <i>Ecletismos e a construção da cidade contemporânea: um olhar sobre o historicismo na arquitetura em Pelotas</i> . Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFPel, Pelotas, 2015.
BRIZOLARA, Martina Luciana Souza.; FELIPE, Carla Beatriz Marques. A viabilidade da metodologia de Sara Shatford para a indexação de fotografias: o acervo fotográfico da Escola de Música da UFRN. In: TERRA, Guilhermina de Melo (Org.). <i>Biblioteconomia e os Ambientes de Informação</i> . Ponta Grossa: Atena, 2019.
CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. <i>A arte civil de Mestre Valentim: Um Programa de Sombra e de Água Fresca</i> . Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 1988.
CARVALHO, José Luiz de. <i>Terra à vista: a obra do viajante-artista John Henry Elliott e a formação da província do Paraná no Segundo Reinado</i> . Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFPR, Curitiba, 2018.
CARVALHO, Juliana Pereira de. <i>Mulheres na encruzilhada da educação: imagens e representações de pombagiras e seu diálogo com o ensino de história</i> . Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, UFRJ, Nova Iguaçu, 2018.
CARVALHO, Rhaysa Novakoski. <i>Ilustração e pensamento gráfico nos livros de Guimarães Rosa (1946-1967)</i> . Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UnB, Brasília, 2021.
CASTRO, Junior César Ferreira de. <i>Poesia e Imagem: a teoria da forma e a visualidade da palavra na poética de Gerardo Mello Mourão</i> . Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB, Brasília, 2022.
CENE, Vonei Ricardo. <i>A geografia e a paisagem tropical nas pinturas de Johann Rugendas</i> . Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Unicamp, Campinas, 2014.
COELHO, Helciane da Silva. <i>A perspectiva ecossistêmica da imagem: aplicação do método iconológico e iconográfico nas fotos do coletivo fotografa Paritins</i> . Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, UFAM, Manaus, 2020.
CORDEIRO, Karen Rafaela da Silva. <i>Fragmentos, bichos, personas e paramentos: o processo de criação de Otoni Mesquita na década de 1980</i> . Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, UEA, Manaus, 2020.

CUNHA, Ana Maia.; MEY, Eliane Serrão Alves. Modelo de representação bibliográfica para cartazes cinematográficos aplicando o formato Marc e a proposta de indexação imagética de Panofsky. <i>Informação@Profissões</i> , v. 4, n. 2, pp. 63-86, 2015.
DOCKHORN, Vera Lúcia Nowotny. <i>O ensino da Guerra do Paraguai através de imagens: uma proposta para o uso da fotografia e da pintura como fonte de ensino</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Mestrado Profissional em Ensino de História, UFMT, Cuiabá, 2020.
DUARTE, Cláudio Monteiro. Iconologia e iconografia no estudo da arte paleocristã. <i>Temporalidades</i> , v. 7, n. 2, pp. 538-560, 2015.
EZEQUIEL, Maíra Cínthya N. <i>Entre Cinema e Pintura: O realismo plástico de Stanley Kubrick em Barry Lyndon</i> . Dissertação (Mestre em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2007.
FERREIRA, Cleiciane Maia. <i>O simbolismo do azul em Ernesto Penafort</i> . Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, UEA, Manaus, 2014.
FERREIRA, Luciana. <i>Imaginárias topografias iconológicas e iconologias topográficas do litoral do estado do Paraná de Alfredo Andersen (1860-1935)</i> . Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, UFPR, Curitiba, 2014.
FRANCISCO, Luciana Vieira. <i>Ziraldó: análise de sua produção gráfica n'O Pasquim e no Jornal do Brasil</i> . Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, USP, São Paulo, 2010.
FREITAS, Kemerson de Souza. O mito de Umukosurápanami da etnia Dessana no graffite dos artistas curumiz. FERREIRA, Ezequiel Martins (Org.). <i>In: Arte e Cultura: Produção, Difusão e Reapropriação</i> . Ponta Grossa: Atena, 2021, pp. 163-175.
GIOVANNINI, Luciana Braga. <i>Os mistérios do rosário: visão, contemplação e invocação</i> . Estudo Iconológico das pinturas de forro da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Vila de São José, Comarca do Rio das Mortes – 1750 a 1828. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Mestrado em História, UFSJ, São João del-Rei, 2017.
GODINHO, Eliane Bettocchi. <i>Incorporais RPG: Design poético para um jogo de representação</i> . Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008.
GODINHO, Eliane Bettocchi. <i>Role-playing game: Um jogo de representação visual de gênero</i> . Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design, PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2002.
GONÇALVES, Mírna Xavier. <i>A corte de espadas: abordagem iconológica do tarô de Pamela Colman Smith</i> . Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2021.
HARGREAVES, Lisa Minari. <i>O espetáculo do açúcar: banquetes, artes e artefatos (século XVI)</i> . Tese (Doutorado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Arte, UnB, Brasília, 2013.
HONOR, André Cabral. Santa Teresa e os fundadores: iconologia da pintura de João de Deus e Sepúlveda na Igreja da Ordem Terceira Carmelita do Recife (Séc. XVIII). <i>Tempo</i> , v. 25, n. 3, pp. 555-576, 2019.
IDE, Danilo Sérgio. <i>Psiconologia: O Estudo das Imagens Produzidas pela Psicologia à Luz da Iconologia de Mitchell</i> . <i>Psicologia: Teoria e Pesquisa</i> , v. 35, pp. 1-13, 2019.
LIMA, Jorge Ferreira. <i>O indígena no livro didático: possibilidades e desafios no uso da linguagem imagética no ensino de história</i> . Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História, UFT, Araguaína, 2016.
LOPEZ, André Porto Ancona. O contexto arquivístico como diretriz para a gestão documental de materiais fotográficos de arquivo. <i>Repositório Institucional da UnB</i> , 2008.
MAÇARANDUBA, Pedro Ernesto Rodrigues. <i>Encenações do desejo: Contribuições para a iconologia do pornô</i> . Dissertação (Mestrado em Ciências) – Departamento de Psicologia, USP, Ribeirão Preto, 2019.
MACHADO, Paulo Sergio. <i>Potencialidades dos usos de quadros de mestiçagem para o ensino de história da América</i> . Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) – Programa de Mestrado Profissional em Ensino de História, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2021.
MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. <i>O universo poético-mítico de Raimundo de Oliveira</i> . Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFBA, Salvador, 2009.
MARTINEZ, Keyla Morais da Silva. <i>Estudo iconológico das obras pictóricas de Aurélio de Figueiredo pertencentes a acervos da cidade de Manaus</i> . Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, UEA, Manaus, 2018.
MARTINI, Fátima Regina Sans. <i>O 'Grupo Tapir' e a Pintura de Casarios (1960-1980)</i> . Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2004.
MENDES, Danielly Francisco dos Santos. <i>Obras de arte do período holandês no livro didático de história do ensino fundamental</i> . Dissertação (Mestrado profissional em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Ensino de História, UFPE, Recife, 2019.
MENDES, Jacqueline Ribeiro de Souza. <i>Leitura de esquemas e ensino de biologia: o caso da respiração humana</i> .

Tese (Doutorado em Educação em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências, UnB, Brasília, 2020.
MONTEIRO, Milene Mírian Araújo. <i>Produção artística visual no Amazonas na década de 1980: Análise iconográfica das obras da Pinacoteca do Estado do Amazonas</i> . Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, UEA, Manaus, 2017.
MOREIRA, Altamir. <i>A Morte e o Além: iconografia da pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul (século XX)</i> . Tese (Doutorado em Teoria, História e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2006.
MOREIRA, Altamir. <i>A pintura mural religiosa, de Ângelo Lazzarini, nas Igrejas da Quarta Colônia</i> . Dissertação (Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2001.
MOURA, Tiemy da Silva.; SOUZA, Sandra Maria Ribeiro de. Representação visual de idosos pela publicidade digital de nove marcas. In: COSTA, Edwaldo (Org.). <i>Ciências da Comunicação: Chave para a Ascensão em Organizações e Relacionamentos</i> . Ponta Grossa: Atena, 2021.
MOURA, Tiemy.; SOUZA, Sandra Maria Ribeiro de. A velhice pelo olhar do adulto contemporâneo: uma análise das imagens visuais de idosos na mídia. In: CATAPAN, Dariane Cristina (Org.). <i>Temáticas contemporâneas das ciências sociais aplicadas</i> (vol. 1). São José dos Pinhais: Latin American Publicações e Editora, 2021.
NEVES, Belinda Maria de Almeida. <i>O bestiário na Igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador</i> . Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFBA, Salvador, 2015.
NOVAES, André Reyes. <i>Fronteiras Mapeadas: Geografia Imaginativa das Fronteiras Sul-Americanas na Cartografia da Imprensa Brasileira</i> . Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geografia, UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.
OLIVEIRA, Antônio Carlos de. <i>Painéis religiosos em Goiânia: a arte de Wilson Jorge</i> . Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, PUC-GO, Goiânia, 2012.
OLIVEIRA, Isabela Iani Borges.; SANTOS, Giovanna Aparecida Schittini dos. Gênero e arte: a produção artística de mulheres pintoras no surrealismo. In: SOUSA, Ivan Vale de (Org.). <i>Linguística, Letras e Artes: Cânone, Ideias e Lugares 2</i> . Ponta Grossa: Atena, 2020.
OLIVEIRA, Sandra Regina Marin. <i>A representação do feio na arte: um breve estudo sobre quatro gravuras de Francisco Goya</i> . Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UNESP, São Paulo, 2012.
PAIVA, Kaliene Alessandra Rodrigues de. <i>Ensino de História e Educação Patrimonial na Escola: o Instituto Ary Parreiras enquanto reflexão sobre os lugares de memória – Natal/RN</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, UFRN, Natal, 2019.
PALHARES, Leonardo Machado. <i>Entre o verdadeiro histórico e a imaginação criadora: Ilustrações sobre história e cultura dos povos indígenas em livros didáticos de História</i> . Dissertação (Mestrado em Educação e Inclusão Social) – Pós-Graduação em Educação e Inclusão Social, UFMG, Belo Horizonte, 2012.
PAULA, Marcus Vinicius de. <i>Sombra da iluminura: uma análise iconológica da ilegibilidade</i> . Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008.
PEREIRA, Eliane Aparecida. <i>Imagens e História – uma proposta de leitura de telas de Pedro Américo para o ensino de história do Brasil</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Ensino de História, UFSC, Florianópolis, 2022.
QUEIROZ, Marijara Souza. O traje de Oyá Igbalé: pressupostos para a pesquisa em arte a partir da indumentária de candomblé musealizada. In: Magaldi, Monique B.; BRITO, Clóvis Carvalho (Org.). <i>Museus & museologia: desafios de um campo interdisciplinar</i> . Brasília: FCI-UnB, 2018, p. 99-115.
RAMIL, Chris de Azevedo. <i>A iconografia e a iconologia nos livros didáticos das edições tabajara: um estudo das imagens na Coleção Guri (Rio Grande do Sul, década de 1960)</i> . Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, UFPel, 2018.
RAUH, Rachel Cavalcanti. <i>Blumenau em imagens: fotógrafos e fotografias como fonte do estudo da história da colônia de Blumenau (1850-1930)</i> . Dissertação (Mestrado em História) – Pós-Graduação em História, UFSC, Florianópolis, 1992.
RIBEIRO, Flavia Nizia da Fonseca. <i>Internet e Imagem: representações de jovens universitários</i> . Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008.
RIBEIRO, Luiz Marcello Gomes. <i>Gritos e sussurros: A Retabilística Barroca em São João de Itaboraí</i> . Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFES, Vitória, 2012.
RIBEIRO, Monike Garcia. <i>Um estudo histórico comparativo da representação artística do Rio de Janeiro e do homem nas iconografias dos pintores viajantes no início do século XIX (1816-1826)</i> : Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.
RODENBUSCH, Ilma Elizabete. <i>A história do pensamento evolutivo biológico a partir da análise de obras de</i>

<i>arte</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências e Matemática) – Programa de Pós-Graduação em Formação Científica, Educacional e Tecnológica, UTFPR, Curitiba, 2020.
RODRIGUES, André Augusto de Abreu. <i>Folksonomia: Análise de etiquetagem de imagens no Flickr</i> . Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, UFMG, Belo Horizonte, 2010.
RODRIGUES, João Paulo Pacheco. <i>Das margens do Rio Ivaí: Nossa Senhora das Águas e o patrimônio cultural de Ivatuba (1997-2008)</i> . Dissertação (Mestrado em História) - -Programa de Pós-Graduação em História, UEM, Maringá, 2012.
RODRIGUES, Lucas. <i>As formas do perene: Os oratórios domésticos devocionais em Minas Gerais e seus antecedentes europeus – estudo histórico, estilístico e iconográfico (Sécs. XVIII-XIX)</i> . Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFSJ, São João del-Rei, 2020.
ROSÁRIO, Dejalma Ferreira do. <i>Fotografia como mediadora no ensino de História: mudanças e permanências na cidade de Camaçari percebidas pelos alunos do 9º ano do Ensino Fundamental</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, UNEB, Salvador, 2022.
SANTOS, Amanda Basílio. <i>Analisando a imagem medieval: entre Panofsky e a cultura visual</i> . <i>Revista Ars Historica</i> , n. 15, pp. 133-153, 2017.
SANTOS, Francisco Bezerra dos.; CORDEIRO, Karen Rafaela da Silva. Mito e literatura: uma leitura da narrativa <i>Com a noite veio o sono</i> (2011), de Lia Minápoty. In: TELES, Tayson Ribeiro (Org.). <i>Lingua(gens), literaturas, culturas, identidades e direitos indígenas no Brasil</i> . Curitiba: Editora Bagai, 2021.
SILVA JUNIOR, Nelson. <i>Ciência e cinema: um encontro didático pedagógico em Anjos e Demônios e O Nome da Rosa</i> . Tese (Doutorado em Ensino de Ciência e Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Ciência e Tecnologia, UTFPR, Ponta Grossa, 2018.
SILVA, Claudio Francisco Ferreira da Silva. <i>Arquitetura e iconografia no Oduduwa templo dos orixás</i> (Mongaguá – tempo presente). Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UnB, Brasília, 2020.
SILVA, Denise Pereira da. <i>As imagens presentes nas questões de língua espanhola do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM)</i> . Dissertação (Mestrado em Desenho) – Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, UEFS, Feira de Santana, 2018.
SILVA, Denise Pereira da. <i>Breve reflexão sobre o uso de imagens nos processos avaliativos</i> . In: SOUSA, Ivan Vale de (Org.). <i>Letras, Linguística e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas 3</i> . Ponta Grossa: Atena, 2019.
SILVA, José Raimundo Gonçalves da. <i>Pedagogia da fotografia: O Olhar Educacional por Meio da Imagem</i> . Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Uninove, São Paulo, 2019.
SILVA, Kellen Cristina. <i>A Mercês Crioula: Estudo iconológico da pintura de forro da igreja da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José Del Rei – 1793-1824</i> . Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, UFSJ, São João Del-Rei, 2012.
SILVA, Sylvana Kelly Marques da. <i>Centelhas de uma cidade turística nos cartões-postais de Jaeci Galvão (1940-1980)</i> . Dissertação (Mestrado em Turismo) – Programa de Pós-Graduação em Turismo, UFRN, Natal, 2012.
SILVA, Vitaly Costa e. <i>O aprendizado da linguagem cinematográfica como suporte para a promoção da consciência crítica nas aulas de história</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.
SIRQUEIRA, Karoline Lima. <i>A imagem como documento: a história dos africanos e afro-brasileiros por meio das imagens nos livros didáticos de história</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de História, UFG, Goiânia, 2022.
SOUZA, Felipe de Paula. <i>Imagem, cultura e turismo: reflexões a partir dos cartões-postais de Ilhéus, Bahia</i> . Dissertação (Mestrado em Cultura e Turismo), UESC-UFBA, Ilhéus, 2008.
SOUZA, Suely dos Santos.; TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. <i>Educação e desenho: a importância da compreensão da iconografia e da iconologia na análise do livro didático</i> . <i>Revista Científica Internacional</i> , ed. 26, v. 1, pp. 132-146, 2013.
STIPP, Paulo Eduardo de Mattos. <i>A história muda: o uso de imagens no ensino de história para surdos</i> . Dissertação (Mestrado em Ensino de História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2019.
TAVARES, Khetllen da Costa. <i>Fotografia e processos criativos: três poéticas contemporâneas em Manaus</i> . Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, UEA, Manaus, 2016.
TORRES, Adriana Aparecida Lemos. <i>Metodologia para representação de registro fotográfico de esculturas de arte sacra</i> . Dissertação (Mestrado em Gestão e Organização do Conhecimento) – Programa de Pós-Graduação em Gestão e Organização do Conhecimento, UFMG, Belo Horizonte, 2019.
WITECK, Ana Paula Gomes. <i>A vanitas em obras de arte contemporânea: um estudo iconográfico</i> . Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFSM, Santa Maria, 2012.
WELLER, Wivian. <i>Imagens: documentos de visões de mundo</i> . <i>Sociologias</i> , v. 13, n. 28, pp. 284-314, 2011.

Lista de publicações sobre Panofsky ou sobre a iconologia

Referências
ALCIDES, Sérgio. Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro <i>Saturno e a melancolia</i> , de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. <i>Topoi</i> , v. 2, n.3, pp.131-173, 2001.
ALMEIDA, Diana Silveira de. A Interpretação de Imagem na História da arte: questões de método. <i>Ícone: Revista Brasileira de História da Arte</i> , v. 1, n. 1, pp. 80-91, 2015.
BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o Método Documentário. <i>Sociologias</i> , v. 9, n. 18, pp. 286-311, 2007.
COSTA, Nina Ricardo Dias da. <i>O habitus em Erwin Panofsky: Uma Iconografia da Última Ceia</i> . Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UnB, Brasília, 2021.
LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? <i>Boletim do Museu Paraens Emílio Goeldi. Ciências Humanas</i> , v. 9, n. 2, pp. 305-322, 2014.
LOBO, Judá Leão. História e iconologia: conteúdo nas artes visuais. <i>Revista Direito e Práxis</i> , v. 3, n. 5, pp. 110-138, 2012.
MAZZOLA, Renan Belmonte. Um ensaio de análise iconográfica: laços entre a teoria da arte e o método arqueológico. <i>Acta Scientiarum</i> , v. 37, n. 4, pp. 413-421, 2015.
MAZZOLA, Renan. Diálogos entre Foucault e Panofsky: materialidades da pintura e deformações corporais. <i>Redisco</i> , v. 5, n. 1, pp. 77-86, 2014.
NÓBREGA, Michael Douglas. Ver, ler e sentir: Contribuições da estética relacional para o método iconológico de Erwin Panofsky. <i>Revista Estética e Semiótica</i> , v. 4, n. 1, pp. 84-94, 2014.
NOVAES, André Reyes. Geografia e História da Arte: apontamentos para uma crítica à iconologia. <i>Espaço e Cultura</i> , n. 33, pp. 43-64, 2013.
PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. <i>Fênix. Revista de História e Estudos Culturais</i> , v. 7, n. 3, pp. 1-21, 2010.
VIANNA NETO, Liszt Vianna. <i>O conceito de Habitus e a obra de Erwin Panofsky: teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX</i> . Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
VIANNA NETO, Liszt. Iconologia, Alegorismo Medieval e o conceito de habitus na obra de E. Panofsky. <i>Artefilosofia</i> , v. 12, pp. 155-176, 2012.

ANEXO 2 - Referências de Panofsky (Grupo Sobre Panofsky e iconologia)

Referências	Textos de Panofsky	Línguas
ALCIDES, Sérgio. Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro <i>Saturno e a melancolia</i> , de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. <i>Topoi</i> , v. 2, n.3, pp.131-173, 2001.	O significado nas artes visuais La perspective comme forme symbolique et autres essais Studies in Iconology The Life and Art of Albrecht Dürer Arquitetura gótica e escolástica	Português Francês Inglês
ALMEIDA, Diana Silveira de. A Interpretação de Imagem na História da arte: questões de método. <i>Ícone: Revista Brasileira de História da Arte</i> , v. 1, n. 1, pp. 80-91, 2015.	Significado nas artes visuais	Português
BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o Método Documentário. <i>Sociologias</i> , v. 9, n. 18, pp. 286-311, 2007.	Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst Die Perspektive als „symbolische Form Sinn und Deutung in der bildenden Kunst Early Netherlandish Painting	Alemão Inglês
COSTA, Nina Ricardo Dias da. <i>O habitus em Erwin Panofsky: Uma Iconografia da Última Ceia</i> . Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UnB, Brasília, 2021.	Gothic Architecture and Scholasticism Three Essays on Style Arquitetura Gótica e Escolástica	Inglês Português
LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? <i>Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas</i> , v. 9, n. 2, pp. 305-322, 2014.	A perspectiva como forma simbólica Arquitetura gótica e escolástica Studies in Iconology	Português Inglês
LOBO, Judá Leão. História e iconologia: conteúdo nas artes visuais. <i>Revista Direito e Práxis</i> , v. 3, n. 5, pp. 110-138, 2012.	Significado nas artes visuais	Português
MAZZOLA, Renan Belmonte. Um ensaio de análise iconográfica: laços entre a teoria da arte e o método arqueológico. <i>Acta Scientiarum</i> , v. 37, n. 4, pp. 413-421, 2015.	Significado nas artes visuais	Português
MAZZOLA, Renan. Diálogos entre Foucault e Panofsky: materialidades da pintura e deformações corporais. <i>Redisco</i> , v. 5, n. 1, pp. 77-86, 2014.	Significado nas artes visuais	Português
NÓBREGA, Michael Douglas. Ver, ler e sentir: Contribuições da estética relacional para o método iconológico de Erwin Panofsky. <i>Revista Estética e Semiótica</i> , v. 4, n. 1, pp. 84-94, 2014.	Significado nas artes visuais	Português
NOVAES, André Reyes. Geografia e História da Arte: apontamentos para uma crítica à iconologia. <i>Espaço e Cultura</i> , n. 33, pp. 43-64, 2013.	Note on the Importance of Iconographical Exactitude Significado nas artes visuais Perspectiva as Symbolic Form	Português Inglês
PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. <i>Fênix. Revista de História e Estudos Culturais</i> , v. 7, n. 3, pp. 1-21, 2010.	Estudos de Iconologia Significado nas artes visuais Zum problem der beschreibung und inhaltsdeutung von werken der bildenden kunst Arquitetura Gótica e Escolástica Idea	Português Alemão
VIANNA NETO, Liszt Vianna. <i>O conceito de Habitus e a obra de Erwin Panofsky: teoria e metodologia da historia da arte e da</i>	Estudos em Iconologia Idea Arquitetura Gótica e Escolástica	Português Espanhol Italiano

<p>arquitetura na primeira metade do século XX. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.</p>	<p>Renacimiento y renacimientos em el arte occidental Der Begriff des Kunswollen A perspectiva como forma simbólica La prospective come “forma simbólica” e Altri scritti Significado nas Artes Visuais Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos Albrecht Dürer Renaissance and Resuscences in Western Art Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its art treasures Tomb Sculpture, Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini The Codex Huygens and Leonardo Da Vinci’s Art Theory Hercules am Scheidewege und andere Antike Bildstoffe in der neueren Kunst Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky Briefwechsel 1941-1966 Early Netherlandish Painting, its origins and character Die Sixtinische Decke. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann Idea: a evolução do conceito de belo A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico Arquitetura Gótica e Escolástica The Concept of Artistic Volition</p>	<p>Alemão</p>
<p>VIANNA NETO, Liszt. Iconologia, Alegorismo Medieval e o conceito de habitus na obra de E. Panofsky. <i>Artefilosofia</i>, v. 12, pp. 155-176, 2012.</p>	<p>Estudos em Iconologia Idea: a evolução do conceito de belo Arquitetura Gótica e Escolástica Der Begriff des Kunstswollen A perspectiva como forma simbólica La prospectiva come “forma simbolica” e altri scritti Significado nas Artes Visuais Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos Renaissance and Resuscences in Western Art Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures Hercules am Scheidewege und andere Antike Bildstoffe in der neueren Kunst Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky Briefwechsel 1941- 1966 Aussätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft Early Netherlandish Painting, its origins and character Idea: a evolução do conceito de belo A caixa de Pandora Arquitetura Gótica e Escolástica</p>	<p>Português Alemão Italiano Espanhol</p>

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, Cíntia Chaves Rodrigues, declaro, para todos os efeitos, que o texto apresentado para a defesa de mestrado foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado no todo ou em parte a este e/ou a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.

Cíntia Chaves Rodrigues
