

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

LUCAS GIEHL MOLINA

**DA PRÁTICA À TEORIA: O MÉTODO ICONOLÓGICO DE ERWIN  
PANOFSKY (1921, 1939, 1955)**

Porto Alegre, 2010.

Lucas Giehl Molina

Da Prática à Teoria: O Método Iconológico de Erwin Panofsky (1921, 1939, 1955)

Monografia apresentada ao Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini

Porto Alegre, 2010.

**AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador, Prof. José Augusto Costa Avancini, à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a todos os professores do Departamento de História e aos colegas do curso de História.

## RESUMO

O presente estudo versa sobre o desenvolvimento do método iconológico de Erwin Panofsky a partir de dois ensaios desse autor: um que o aplica e outro que o formula. Trata-se de uma análise comparativa que traça as origens dos conceitos utilizados pelo autor no desenvolvimento de seu método para melhor compreensão do mesmo. Nesse sentido, são observadas as influências de autores ligados ao Instituto Warburg como Aby Warburg, Alois Riegl, Ernst Cassirer e outras fontes das quais Panofsky construiu seu método, utilizando para isso diversos comentadores da obra do autor no qual essa monografia se foca. Essa análise é feita tendo em vista a recente retomada das contribuições de Panofsky devido à “virada pictórica” que se configura atualmente nas ciências humanas.

Palavras-chave: História da Arte, Historiografia da Arte, Virada Pictórica, Instituto Warburg, Erwin Panofsky, Método Iconológico.

**SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>6</b>
<b>1 A “APLICAÇÃO” DO MÉTODO</b>	<b>10</b>
<b>2 A TEORIZAÇÃO DO MÉTODO</b>	<b>25</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>36</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>38</b>
<b>FONTES</b>	<b>39</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>40</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho oferece um estudo comparativo de dois ensaios de Erwin Panofsky, publicados originalmente em 1921 na Alemanha e 1939 nos Estados Unidos, ambos reunidos em um mesmo livro em 1955. Além dessas fontes primárias, outros escritos do autor serão utilizados para melhor compreensão do pensamento de Panofsky, incluindo os demais ensaios presentes na reunião de 1955 denominada “Significado nas Artes Visuais”, assim como outros ensaios e artigos do autor.

O interesse por Panofsky tem aumentado recentemente, como constatou e questionou Keith Moxey: “O que provoca esse interesse renovado na contribuição de Panofsky para os estudos da história da arte?”<sup>1</sup>

Podemos encontrar a resposta para essa pergunta no importante estudo de W. J. Thomas Mitchell, onde o autor identificou um novo estágio das ciências humanas, que ele define como “*pictorial turn*”<sup>2</sup>:

“The current revival of interest in Panofsky is surely a symptom of the pictorial turn. Panofsky’s magisterial range, his ability to move with authority from ancient to modern art, to borrow provocative and telling insights from philosophy, optics, theology, psychology, and philology, make him an inevitable model and starting point for any general account of what is now called “visual culture”<sup>3</sup>.

Desse modo, a “virada pictórica”, que resulta no interesse maior dos historiadores pelas imagens, traz com renovado interesse os estudos de Panofsky para as referências dos historiadores. No Brasil, um dos estudiosos da “virada pictórica” é Ulpiano Meneses, que reconhece a importância de Panofsky e alerta pra o uso “mecânico” da metodologia desse autor, que pode levar ao mal uso das imagens pelo historiador<sup>4</sup>. Por isso a importância de estudar mais profundamente os escritos de Panofsky, sua metodologia e as aplicações de seu método.

---

<sup>1</sup> Originalmente em inglês, “What prompts this renewed interest in Panofsky's contribution to art historical studies?” MOXEY, Keith. Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art. In: New Literary History, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture, 1986, p. 265.

<sup>2</sup> “It does seem clear that another shift in what philosophers talk about is happening, and that once again a complexly related transformation is occurring in other disciplines of the human sciences and in the sphere of public culture. I want to call this shift “the pictorial turn.” (MITCHELL, W. T. J., Picture Theory: Essays on verbal and visual representation, 1994, The University of Chicago Press, p. 11)

Curiosamente, essa nova “virada” foi cunhada também por Gottfried Boehm, outro autor que utilizou a ideia de Richard Rorty de “virada”, no caso a “linguistic turn” (virada linguística) para propor uma nova etapa das ciências humanas. No caso de Boehm, a virada foi denominada “ikonische wendung”, traduzida em inglês para “iconical turn” e em português literalmente para “virada icônica”.

<sup>3</sup> MITCHELL, W. J. T. Picture Theory, The University of Chicago Press, 1994, p. 16.

<sup>4</sup> Ao apontar os “desvios ou insuficiências que a prática atual da História revela entre nós”, uma dessas insuficiências é a “dependência de técnicas de leitura derivadas de uma submissão mecânica à

Ambos os ensaios trabalhados nesta pesquisa (de 1921 e 1939) foram reunidos por Erwin Panofsky no livro originalmente intitulado *Meaning in the Visual Arts* (1955), publicado no Brasil com o título de “Significado nas Artes Visuais”. O ensaio de 1939 aparece como primeiro capítulo, enquanto o ensaio de 1921 aparece como segundo. Há uma inversão intencional por Panofsky ao colocar primeiro o ensaio posterior, metodológico, e depois o ensaio onde o método é “aplicado” (não é exatamente a aplicação desse método, já que o método foi sistematizado posteriormente<sup>5</sup>).

Desse modo, a escolha desses dois ensaios como fontes primárias não foi aleatória. Ambos se apresentam na reunião de ensaios de 1955 escolhidos e ordenados segundo a vontade de seu autor, e colocados intencionalmente em ordem inversa: primeiro o método, depois sua “aplicação”. No presente trabalho há uma nova inversão dessa ordem, na perspectiva de seguir a trajetória de Panofsky em sua construção do método a partir da prática de pesquisa, e não o contrário como sugere a ordem dos ensaios no livro de 1955. Faremos aqui o que sugere Germain Bazin: “Para apreciar toda a amplitude, riqueza e sutileza do pensamento de Panofsky, é útil seguir-lhe a trajetória”<sup>6</sup>.

Erwin Panofsky desenvolveu o método iconológico (ou simplesmente *Iconology*<sup>7</sup>) que havia sido iniciado por Aby Warburg<sup>8</sup> no princípio do século XX<sup>9</sup>. Panofsky, discípulo de Aby Warburg, iniciou suas pesquisas na Alemanha nos anos

iconografia/Iconologia de Panofsky” (MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n° 45, 2003, p. 22-23).

<sup>5</sup> Conforme veremos a seguir, a primeira tentativa de sistematização do método iconológico ocorreu antes de 1939, mas ainda assim após 1921.

<sup>6</sup> BAZIN, Germain. História da História da Arte. São Paulo, SP, Livraria Martins Fontes Editora, 1989, p. 180.

<sup>7</sup> BAZIN, Germain. op. cit. , p. 178.

<sup>8</sup> Sobre Warburg, Gombrich, um de seus “sucessores”, escreveu: “Aby Warburg, historiador del arte y fundador del instituto que lleva su nombre; hijo mayor de un banquero, nació en Hamburgo el 13 de junio de 1866. Ingresó a la Universidad de Bonn en 1886 y tomó cursos de historia del arte y arqueología clásica. Un periodo que pasó en Florencia en 1888 fue decisivo para elegir el tema de su tesis doctoral (sobre Botticelli), que terminó en Estrasburgo. En 1895 visitó Nuevo México y en 1897 se estableció en Florencia. En 1904, al regresar a Hamburgo, empezó a reunir una biblioteca mientras elaboraba sus ideas sobre el arte y la mentalidad del Renacimiento italiano y la transformación de las imágenes mitológicas y astrológicas. El colapso de Alemania después de la guerra le produjo una depresión nerviosa de la que no se recuperó hasta 1924. Pasó los últimos cinco años de su vida trabajando en una síntesis de sus ideas teóricas. Murió, siendo un estudioso muy respetado, el 26 de octubre de 1929. Su fundación, Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, tuvo que trasladarse a Inglaterra en 1933; en 1944 fue incorporada a la Universidad de Londres como Instituto Warburg.” (GOMBRICH, E. H. Tributos: Version Cultural de Nuestras Tradiciones. Ed. Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 116)

<sup>9</sup> BAZIN, Germain. História da História da Arte. São Paulo, SP, Livraria Martins Fontes Editora, 1989, p. 177-178.

1920, na Universidade de Hamburgo, e depois trabalhou na Universidade de Nova York e também em Princeton, onde em 1935 entrou para o *Institute of Advanced Study*, instituição recém formada que abrigou diversos cientistas que haviam sido expulsos ou haviam fugido da Alemanha Nazista.

O Instituto Warburg foi fundado como tal em 1929, mas já existia em forma de biblioteca de Aby Warburg (que teria ganhado todos os livros que quisesse de seu irmão através de um acordo no qual Aby renunciara sua parte da herança paterna<sup>10</sup>).

O primeiro ensaio que será trabalhado intitula-se “A História da Teoria das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos” e foi retomado mais recentemente por Carlo Ginzburg<sup>11</sup>. Nesse ensaio, Panofsky, tendo visto os movimentos artísticos de sua época e procurando entendê-los melhor<sup>12</sup>, trata de demonstrar a perda de importância da teoria das proporções humanas na arte denominada moderna através de uma análise do papel dessa teoria em boa parte do que se entendia por “história da arte” no início do século XX: uma história que engloba o Egito, a Grécia, a arte bizantina e, com maior ênfase, a arte renascentista.

Panofsky inicia pela arte egípcia, que de acordo com ele é baseada em formas planas e proporções determinadas em medidas absolutas<sup>13</sup>, o que o autor interpreta como uma intenção artística (*Kunstwollen*) de constância: a arte egípcia não é uma representação do real (“simbolização do presente vital”), mas uma expressão (“reconstrução”) da eternidade intemporal, como “um corpo que espera para ser reanimado”, não representando um ser humano específico, mas a existência “potencial”. Ou seja, não há subjetividade (percepção) por parte do artista egípcio<sup>14</sup>.

Na arte grega, a figura humana ganha existência específica, portanto precisam existir proporções que permitam ações, movimentos, proporções essas que serão

---

<sup>10</sup> “Diz uma lenda que os dois irmãos Warburg, Aby e Max, quando tinham treze e doze anos, partilharam entre si a herança do banco paterno; Aby renunciou à sua parte em favor de Max, sob a condição de que este lhe comprasse todos os livros que quisesse”. BAZIN, Germain. História da História da Arte: de Vasari a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 177.

<sup>11</sup> Em GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: Relações de força, São Paulo, SP, Ed. Schwarcz Ltda, 2008, pp. 118-136.

Tal questão é mais profundamente trabalhada no primeiro capítulo do presente trabalho.

<sup>12</sup> “Vimos todos, com nossos próprios olhos, os utensílios e fetiches das tribos africanas serem transferidos dos museus de etnologia para as exposições de arte” (PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 33.)

<sup>13</sup> PANOFSKY, Erwin. “A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos”. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 92 – 97.

<sup>14</sup> PANOFSKY, Erwin. op. cit., p. 98.

estabelecidas com o Cânone de Policleto, que fornece proporções orgânicas tridimensionais, contra a identidade mecânica egípcia<sup>15</sup>.

Panofsky ainda compara a arte medieval com a arte egípcia (devido à característica planar, diferenciando as duas pela consideração do fundo na arte medieval, o que não há na egípcia) e comenta as diferenças entre a arte bizantina e o estilo gótico, chegando então à arte do Renascimento, quando se “legitima e racionaliza essas três formas de subjetividade”<sup>16</sup>, formas essas comentadas durante o ensaio. Ao final do mesmo, Panofsky comenta também a teoria das proporções humanas na arte moderna: “É compreensível que sua importância devesse forçosamente diminuir quando o gênio artístico começou a enfatizar a concepção subjetiva do objeto de preferência ao próprio objeto”<sup>17</sup>.

O segundo ensaio, de 1939, foi intitulado “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença”. É um ensaio onde Erwin Panofsky sistematiza o método da iconologia, definindo as diferenças entre esse conceito e o conceito de iconografia.

Sobre esse ensaio, Peter Burke, como muitos autores, destaca a proposta metodológica dos “três níveis de interpretação”:

O enfoque de imagens do grupo de Hamburgo foi sintetizado num famoso ensaio de Panofsky, inicialmente publicado em 1939, distinguindo três níveis de interpretação correspondendo a três níveis de significado do próprio trabalho.<sup>18</sup>

Esta pesquisa, portanto, irá tentar entender as articulações entre o método iconológico de Erwin Panofsky, aplicado em 1921, teorizado em 1939 e reunido em 1955, o Instituto Warburg (instituição da qual Erwin Panofsky foi um dos colaboradores mais importantes<sup>19</sup>) e os autores que influenciaram a formação do método iconológico, como Warburg, Riegl e Cassirer.

---

<sup>15</sup> PANOFSKY, Erwin. op. cit., p. 100-102.

<sup>16</sup> PANOFSKY, Erwin. op. cit., p. 138.

<sup>17</sup> PANOFSKY, Erwin. op. cit. p. 146.

<sup>18</sup> BURKE, Peter. Testemunha Ocular. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 45.

<sup>19</sup> Segundo Germain Bazin: “A figura central da Iconology fundada por Aby Warburg foi, pois, apesar de sua ausência de Londres, Erwin Panofsky.” BAZIN, Germain. História da História da Arte: de Vasari a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 178.

## 1 A “APLICAÇÃO” DO MÉTODO

Iniciarei analisando o ensaio “A História da Teoria das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos”, apesar de Panofsky, quando teve a oportunidade de escolher a ordem dos ensaios, ter escolhido colocá-lo em segundo lugar, após o ensaio “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença”, que será o segundo em minha ordem. Isso ocorre pois o ensaio aqui trabalhado foi o primeiro a ser publicado, em 1921, enquanto o outro foi publicado primeiramente em 1939. Esse ensaio portanto não é a aplicação de um método já desenvolvido, mas constrói esse método ou contribui para sua construção, sendo assim uma “aplicação” de um método em desenvolvimento. Desse modo, veremos como a prática de pesquisa desenvolveu o método ao invés de ser desenvolvida a partir dele.

Carlo Ginzburg recentemente trouxe atenção a esse ensaio ao fazer uma referência a ele em seu ensaio “Além do exotismo: Picasso e Warburg”<sup>20</sup>. Suas considerações serão abordadas ao final desse capítulo, já que dizem respeito às últimas considerações de Panofsky no ensaio.

Panofsky realiza nesse ensaio um estudo abrangente da história da arte onde compara diferentes estilos, do egípcio ao grego, ao renascentista e até ao moderno (em uma de suas influências por Riegl<sup>21</sup>), focando-se na questão das proporções humanas e tendo em vista sua diferença mais que sua semelhança:

“Há uma diferença fundamental entre o método dos egípcios e o método de Policleto, entre o procedimento de Leonardo Da Vinci e o da Idade Média, uma diferença tão grande e, sobretudo, de tal caráter que reflete as diferenças básicas entre a arte do Egito e a da Antigüidade Clássica, entre a arte de Leonardo Da Vinci e a da Idade Média.”<sup>22</sup>

Panofsky está aqui comentando a diferença qualitativa entre os diferentes cânones de proporções humanas: diferença que não se limita apenas às medidas das proporções em si, mas também ao seu uso e ao seu sentido, seu significado. Aqui se

---

<sup>20</sup> GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: Relações de força, São Paulo, SP, Ed. Schwarcz ltda, 2008, pp. 118-136.

<sup>21</sup> “Em primeira instância, o método de Riegl implica no estudo de um Estilo confrontando-o com outros, particularmente com o estilo precedente e com o estilo sucessor” (BARROS, José Costa D’Assunção. Por uma historiografia comparada da arte: uma análise das concepções de Riegl, Wölfflin e Didi-Huberman. Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.hcomparada.ifcs.ufjf.br/revistahc/artigos/volume002\\_Num002\\_artigo001.pdf](http://www.hcomparada.ifcs.ufjf.br/revistahc/artigos/volume002_Num002_artigo001.pdf), p. 13.)

<sup>22</sup>PANOFSKY, Erwin. “A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos”. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 90.

evidencia a grande preocupação metodológica do autor, que ele mesmo explicita a seguir:

“Se, ao considerarmos os vários sistemas de proporções por nós conhecidos, tentarmos compreender seu significado em vez de sua aparência, se nos concentrarmos mais na formulação do problema proposto do que na solução obtida, eles hão de revelar-se como expressões da mesma “intenção artística” (*Kunstwollen*) percebida nas construções, esculturas e pinturas de um dado período ou artista.”<sup>23</sup>

É em uma nota de rodapé que encontramos um dos maiores exemplos do conceito de *Kunstwollen* de Panofsky. Ao detalhar melhor a escultura egípcia em sua segunda nota, Panofsky comenta uma das mudanças proporcionadas pela arte grega em relação à egípcia: “assim como a mitologia grega apreciava a metamorfose, do mesmo modo a arte grega sublinhava esses movimentos transitórios”<sup>24</sup>. Desse modo, a arte de determinada época reflete o momento histórico.

Para poder comparar as diversas maneiras de construção e utilização dos cânones das proporções, Panofsky define um conceito de teoria das proporções: “um sistema de estabelecer as relações matemáticas entre as diversas partes de uma criatura viva, particularmente dos seres humanos na medida em que esses seres sejam considerados temas de uma representação artística.”<sup>25</sup>

A partir dessa definição, Panofsky descreve as possibilidades de variações das proporções dentro desse conceito, já indicando quais serão as diferenças encontradas concretamente nos casos por ele analisados:

“As relações matemáticas poderiam ser expressas pela divisão de um todo [O caso da arte grega], bem como pela multiplicação de uma unidade [arte egípcia]; o esforço de determina-las poderia ser guiado por um anseio de beleza [arte grega], bem como por um interesse pelas “normas” [arte bizantina] ou, enfim, por uma necessidade de estabelecer uma convenção [arte egípcia]”<sup>26</sup>

Panofsky indica também a possibilidade da existência de proporções humanas com propósito não-artístico, ou seja, a definição de um cânone das proporções humanas que não tem por intenção ser um ideal artístico, como é o caso do cânone árabe dos “Irmãos da Pureza”<sup>27</sup>, que será examinado posteriormente.

Panofsky prevê que haveria três caminhos para a produção de cânones das proporções humanas: estabelecer proporções “objetivas” sem as “técnicas” (definição

<sup>23</sup>Id. op. cit., p. 90.

<sup>24</sup>Id. op. cit., p. 93

<sup>25</sup>Id. op. cit., p. 90-91

<sup>26</sup>Id. op. cit., p. 91

<sup>27</sup>Id. op. cit., p. 114.

de cânone sem preocupação artística), “técnicas” sem “objetivas” (apenas a preocupação artística) ou “considerar-se isenta de qualquer uma dessas duas escolhas, ou seja, no caso de as proporções “técnicas” e “objetivas” coincidirem”<sup>28</sup>

O autor inicia o estudo do primeiro caso da sistematização das proporções humanas através de um exemplo desse último caminho: a arte egípcia. De acordo com o autor, três condições “impedem a coincidência das dimensões “técnicas” e “objetivas”, mas a arte egípcia [...] ignorou completamente todas as três”<sup>29</sup>. Essas três condições, de maneira resumida, são a alteração das dimensões causada pelo movimento do corpo, a perspectiva vista pelo artista e a perspectiva vista pelo observador potencial<sup>30</sup>.

Desse modo, a arte egípcia consegue fazer coincidir as proporções “técnicas” e “objetivas” ignorando as três condições citadas. Isso significa que na arte egípcia as proporções não funcionam como um referencial para a criação artística, elas em si são a criação artística, no sentido de que não há manipulação dos cânones pelo artista segundo o ângulo, movimento ou qualquer outra condição real de percepção do objeto.

Sobre o cânone das proporções no Egito, Panofsky afirma que se baseava em um sistema de “dimensões relativas”<sup>31</sup>, tratando-se portanto de divisões que possibilitavam a representação, ou melhor, a produção (já que na arte egípcia, conforme Panofsky demonstra nesse ensaio, o objetivo não é representar o real, mas reconstruí-lo) do artefato em qualquer escala. Essas divisões são feitas concretamente a partir de quadrados iguais que determinam as proporções, conforme demonstrado no “Esboço de trabalho de escultor egípcio (papiro). Berlim, Neues Museum.”<sup>32</sup>

No sentido de demonstrar a diferença mais que a semelhança, Panofsky compara o uso da rede de quadrados iguais pelos egípcios ao uso “pelos artistas modernos”<sup>33</sup>, particularmente da técnica *mise au carreau* (transferência de “composições de uma superfície menor para outra maior”<sup>34</sup>) colocando como diferença fundamental a “rede usada pelo artista egípcio precedia o desenho e predeterminava o produto final”, sendo desse modo construtiva e não transferencial.<sup>35</sup>

---

<sup>28</sup>Id. op. cit., p. 91

<sup>29</sup>Id. op. cit., P. 92

<sup>30</sup>Id. op. cit., P. 92

<sup>31</sup>Id. op. cit., 96

<sup>32</sup>Id. op. cit., p. 95, Imagem de número 18 no livro.

<sup>33</sup>Id. op. cit., P. 97

<sup>34</sup>Id. op. cit., P. 97

<sup>35</sup>Id. op. cit., P. 97

Após essa descrição das proporções na arte egípcia, Panofsky faz uma análise mais profunda, que diz respeito à intenção artística egípcia: “Esse método egípcio de empregar uma teoria de proporções reflete claramente sua *Kunstwollen*, dirigida não à variável, mas à constante, não à simbolização do presente vital, mas à realização da eternidade intemporal”. A comparação feita aqui é com a arte grega, e segue da seguinte maneira:

”Esse método egípcio de empregar uma teoria de proporções reflete claramente sua *Kunstwollen*, dirigida não à variável, mas à constante, não à simbolização do presente vital, mas à realização da eternidade intemporal. A figura humana criada por um artista da época de Péricles devia, supostamente, estar investida de uma vida que era apenas aparente, mas – no sentido aristotélico – “atual”; era somente uma imagem, mas uma imagem que espelhava a função orgânica do ser humano. A figura humana criada por um artista egípcio devia, supostamente, estar investida de uma vida real mas – no sentido aristotélico – apenas “potencial”; reproduzia a forma e não a função do ser humano, numa réplica mais duradoura.”<sup>36</sup>

A diferença pode ser difícil de compreender para o leitor ocidental atual, que partilha de fundamentos artísticos da arte grega, particularmente de arte como reprodução da realidade segundo um ideal estético, e talvez por esse motivo Panofsky segue com sua longa comparação que evidencia a singularidade da arte egípcia:

“De fato, sabemos que a estátua tumular egípcia não era feita com o intuito de simular uma vida própria mas de servir como substrato material para outra vida, a vida do espírito “Kã”. Para os gregos, a éfigie [sic] plástica comemora um ser humano que viveu; para os egípcios, é um corpo que espera para ser reanimado. Para os gregos, a obra de arte existe numa esfera de idealidade estética; para os egípcios, numa esfera de realidade mágica. Para os primeiros, a meta do artista é a imitação ( *μιμησις* ); para os últimos, a reconstrução.”<sup>37</sup>

É assim, a partir de uma descrição formalista e iconográfica da arte egípcia, que Panofsky avança além da mesma para propor sua interpretação iconológica<sup>38</sup> da arte egípcia, que, de acordo com essa interpretação, reflete sua “intenção artística” ou *Kunstwollen*. A “intenção artística” egípcia é a da eternidade, e assim sua arte é fundamentalmente distinta da arte grega: o artista egípcio não produz arte para ser vista e admirada por sua estética, mas, sem preocupação com a beleza, cria “um corpo que espera para ser reanimado”.

Essa comparação é retomada posteriormente quando o autor comenta o cânone clássico das proporções, quando esclarece o objetivo da arte grega e como seu cânone

<sup>36</sup>Id. op. cit., p. 98

<sup>37</sup>Id. op. cit., p. 98

<sup>38</sup> Refiro-me aos três níveis de interpretação da arte propostos por Panofsky, que são discutidos em maior profundidade no capítulo 2 do presente trabalho.

de proporções está ligado com esse objetivo: “Enquanto a meta do sistema egípcio é apenas reduzir o convencional a uma fórmula fixa, o cânone de Policlete pretende capturar a beleza”<sup>39</sup>.

A comparação com a arte grega feita ao final dessa parte introduz a segunda parte do ensaio, que explora a questão das proporções na arte clássica, colocada em oposição à arte egípcia: “Os princípios da arte arcaica grega ainda eram similares aos dos egípcios; o avanço do estilo clássico em detrimento do arcaico consistiu em aceitar como valores artísticos positivos precisamente aqueles fatores que os egípcios haviam negligenciado ou negado”<sup>40</sup>

Dessa maneira Panofsky demonstra que a arte grega considera aquelas três condições que impediam a coincidência das proporções “objetivas” e “técnicas”, ignoradas pelos egípcios, não são ignoradas nesse caso. Isso provoca, do ponto de vista da pesquisa, uma dificuldade em relação às fontes, já que o produto final da arte não corresponde exatamente às proporções “objetivas” como ocorria na arte egípcia, ou, nas palavras de Panofsky, “Uma vez que as dimensões “objetivas” e “técnicas” deixaram de ser idênticas, o sistema, ou sistemas, não mais podia ser percebido diretamente nas obras de arte”<sup>41</sup>

Como solução para essa falta de fontes artísticas, Panofsky aponta “algumas informações de fontes literárias, freqüentemente ligadas ao nome de Policlete – o pai, ou pelo menos, o formulador da antropometria clássica grega”<sup>42</sup>. Panofsky trás efetivamente a seguinte citação no corpo do texto do ensaio aqui trabalhado:

“Crisipo... sustenta que a beleza não consiste nos elementos, mas na proporção harmoniosa das partes, a proporção de um dedo para o outro, de todos os dedos para o resto da mão, do resto da mão para o pulso, desses para o antebraço, do antebraço para o braço inteiro, ou seja, de todas as partes entre si, como está escrito no cânone de Policlete”<sup>43</sup>

Segundo sua definição prévia de proporções “objetivas” (puramente de medição do corpo, sem pretensões artísticas) e “técnicas” (aquelas utilizadas pelo artista em seu fazer), Panofsky ressalta dois pontos a partir dessa citação: o cânone de Policlete trata-se de um sistema de proporções “objetivas” e “o testemunho de Galeno caracteriza

---

<sup>39</sup>Id. op. cit., p. 104.

<sup>40</sup>Id. op. cit., P. 99

<sup>41</sup>Id. op. cit., P. 100

<sup>42</sup>Id. op. cit., P. 100

<sup>43</sup>GALENO, Placita Hippocratis et Platonis, V. 3 apud PANOFSKY, op cit., p. 101.

o princípio da teoria policletiana das proporções como o que pode ser chamado de “orgânico”<sup>44</sup>.

A partir dessas duas constatações sobre o cânone de Policleto, Panofsky retorna à comparação com a arte egípcia para elucidar o significado da palavra “orgânico” nesse contexto. Trata-se das proporções relacionais no cânone grego, que definem as proporções considerando as medidas dos membros do corpo em relação com os demais membros e o todo. Na arte egípcia, diferentemente, não existe efetivamente uma relação entre partes, já que todas as partes têm uma mesma medida: um quadrado, uma unidade. “Assim, não é um princípio de identidade mecânica e sim um princípio de diferenciação orgânica que forma a base do cânone de Policleto; seria totalmente impossível incorporar suas estipulações numa rede de quadrados.”<sup>45</sup> O autor aponta como um exemplo de cânone “orgânico”, lembrando a falta de fontes visuais do cânone legitimamente grego, uma figura de Dürer de 1528<sup>46</sup>, que ilustra a maneira visual de definir um cânone orgânico, especialmente se comparada ao cânone egípcio, e sua impossibilidade de representação em unidades iguais (os quadrados egípcios).

Assim como Panofsky analisou e descreveu o cânone egípcio para então definir sua “intenção artística” (*Kunstwollen*), o mesmo é feito em relação à arte e ao cânone das proporções grego. Aqui surge o motivo do cânone orgânico de proporções: a “estética clássica” que “identificava o princípio da beleza com a harmonia das partes entre si e com o todo”<sup>47</sup>. Após essa citação, Panofsky escreve uma longa nota sobre a teoria estética de Vitruvius e seus três principais conceitos: *proportio*, *symmetria* e *eurhythmia*. Basicamente, a terceira corresponde à terceira condição que impedia a coincidência das proporções “objetivas” e “técnicas” citadas por Panofsky, que era a distorção da representação em relação ao real para que essa parecesse mais real. Os outros dois conceitos Panofsky define da seguinte forma: “Parece-me que para Vitruvius *symmetria* estava para *proportio* assim como definição de normas está para realização de normas.”<sup>48</sup>. Desse modo Panofsky faz uma comparação com o que ele define como “proporções objetivas” e “proporções técnicas”.

---

<sup>44</sup>PANOFSKY, Erwin. op. cit., P. 101.

<sup>45</sup>Id. op. cit., P. 102

<sup>46</sup>Id. op. cit., P. 141.

<sup>47</sup>Id. op. cit., P. 105

<sup>48</sup>Id. op. cit., P. 105

Ao contrário dos egípcios, cujo “código de arte” era “inflexível, mecânico, estático e convencional”, os gregos valorizavam “um sistema de relações, elástico flexível, dinâmico e esteticamente relevante.”<sup>49</sup>.

Panofsky inicia a terceira parte do ensaio, que trata da arte medieval, de uma maneira distinta. Enquanto até agora havia começado pelas proporções para então mostrar como elas eram reflexo de seu estilo (como indica o título do ensaio), aqui Panofsky inicialmente define o estilo: “planado” e não “planar”. A diferença é explicada em uma comparação com a arte egípcia, essa sim “planar”: “As representações egípcias são planares porque a arte egípcia retrata só o que pode ser apresentado *de facto* no plano; as representações medievais parecem planares, embora a arte medieval represente aquilo que não pode ser apresentado *de facto* no plano”<sup>50</sup>. Desse modo, a arte egípcia aceita um único plano, enquanto a arte medieval admite a tridimensionalidade, o que pode ser visto pela presença de “motivos de fundo” e pela existência (e mesmo preponderância) do perfil de três quartos na arte medieval<sup>51</sup>. A diferença entre essa tridimensionalidade da clássica é que “essas posições não são mais exploradas de modo a gerar a ilusão de verdadeira profundidade; já que os meios opticamente eficazes de modelagem e sombreamento foram abandonados, essas posições são expressas, via de regra, pela manipulação de contornos lineares e áreas de cor.”<sup>52</sup>

Panofsky volta à sua divisão entre proporções “técnicas” e “objetivas” para entender as proporções medievais, fazendo a seguinte comparação entre as três culturas já vistas:

“A teoria egípcia das proporções, identificando as dimensões “técnicas” com as “objetivas”, foi capaz de combinar as características da antropometria com as de um sistema de construção; a teoria grega das proporções, abolindo esta identidade, vira-se forçada a renunciar à ambição de determinar as dimensões “técnicas”; o sistema medieval renunciou à ambição de determinar as “objetivas”: limitou-se a organizar o aspecto planar da figura. Enquanto o método egípcio foi construtivo e o da Antiguidade clássica antropométrico, pode-se dizer que o da Idade Média foi esquemático.”<sup>53</sup>

Retomando e resumindo, isso significa que o artista egípcio reproduzia um cânone de proporções em sua obra, fazendo da obra o mesmo que o cânone, enquanto artista grego baseava-se em proporções pré-determinadas, ou seja, em um cânone de proporções “objetivo”, para produzir uma obra sem restrição de proporções “técnicas” e

---

<sup>49</sup>Id. op. cit., 105

<sup>50</sup>Id. op. cit., 109

<sup>51</sup>Id. op. cit., 109

<sup>52</sup>Id. op. cit., 109

<sup>53</sup>Id. op. cit., 110

ainda o artista medieval tinha como referência um cânone extremamente prático, como veremos a seguir.

A arte medieval, diferentemente das duas anteriores, é dividida por Panofsky em duas tendências que “se baseiam no mesmo princípio de esquematização planimétrica, mas diferem uma da outra já que esse princípio é interpretado de maneiras dessemelhantes: a bizantina e a gótica.”<sup>54</sup>

Na arte bizantina, “as dimensões do corpo [...] eram expressas em comprimentos de cabeça, ou, mais exatamente, de face”. Desse modo não havia um sistema de relações como no cânone de Policeto, não havia “frações ordinárias” mas a “aplicação um tanto grosseira, do sistema de módulo ou unidade”. Em uma nota sobre a seleção da cabeça ou rosto como a unidade padrão, Panofsky comenta que isso é característico da “índole da época”<sup>55</sup> (em inglês “temper of the times”<sup>56</sup>), explicando que “do ponto de vista clássico, os valores métricos da face, pé, cúbito, mão e dedo tinham igual interesse: agora, o rosto, sede da expressão espiritual, é tomado como unidade de medida”<sup>57</sup> citando Averlino Filarte, autor medieval, “devido à sua importância, beleza e divisibilidade”<sup>58</sup>.

Essa passagem sobre a cabeça como unidade de medida impressiona pois mesmo os guias ocidentais de anatomia artística usados atualmente<sup>59</sup> mantêm a cabeça como unidade mais importante e determinante para as demais, embora utilizem também a relação entre diferentes partes do corpo de maneira análoga ao cânone de Policeto.

Panofsky aponta como origem dos cânones medievais que utilizam essa forma de medida em módulo ou unidade (ao contrário das frações ordinárias antigas), expressamente do *Manual do Pintor do Monte Atos* e do *Tratado* de Cenini, um cânone árabe definido “nos escritos dos “Irmãos da Pureza”, uma irmandade erudita árabe que

<sup>54</sup>Id. op. cit., 110

<sup>55</sup>Id. op. cit., 110

<sup>56</sup>PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. Anchor Books, Estados Unidos, Garden City, N.Y., 1955, p. 74.

<sup>57</sup>PANOFSKY, Erwin. *A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos*. In: *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 111

<sup>58</sup>Antonio Averlino Filartes *Trackat über die Baukunst*, W. von Oettingen, ed., [Quellenschriften für Kunstgeschichte, nova série., III], Vienna, 1890, p. 54 apud. Panofsky, Id. op. cit., p. 112

<sup>59</sup>Seria necessária uma pesquisa mais aprofundada e possivelmente quantitativa dos manuais mais utilizados atualmente, mas principalmente os guias de Andrew Loomis e J. G. Chapman (p. 89) dividem o corpo de acordo com a altura da cabeça, enquanto George Bridgman (*Bridgman's Complete Guide to Drawing from Life*, p. 18) apresenta três diferentes cânones: o de Dr. Paul Richer (segundo o autor, de acordo com Cousin, pintor renascentista), o de Dr. William Rimmer e o de Michelangelo, todos divididos em unidades determinadas pela altura da cabeça. Curiosamente o próprio Paul Richer divide graficamente apenas a parte superior do corpo em unidades da cabeça, preferindo outras relações entre membros para a parte inferior, embora sua figura de 7 cabeças e meia siga o que ele chama de “cânone científico”, outro aspecto interessante. (RICHER, Paul. *Artistic Anatomy*. Watson-Guption Publications, New York, 1986.)

floresceu nos séculos IX e X”, que divide o corpo humano em unidades da altura da palma aberta,  $\frac{4}{5}$  da altura da cabeça<sup>60</sup>. Panofsky localiza historicamente as origens do cânone dessa irmandade, por sua vez, no “final do período helenístico, ou seja, uma época em que a visão geral do mundo foi transformada, não sem influência oriental, à luz do misticismo numérico”<sup>61</sup>. De fato esse cânone persegue uma harmonia numérica em relação ao cosmo.

Esse cânone árabe é puramente “objetivo”, e não “técnico”, definindo as proporções do corpo da criança recém-nascida de acordo com uma perspectiva astrológica e cosmológica (daí o uso do recém-nascido e não do adulto, já que nessa perspectiva o primeiro é mais diretamente afetado pelas forças controladoras do universo), sem compromisso com a “representação pictórica da figura humana”<sup>62</sup>.

Ora, mas não eram as proporções medievais exclusivamente “técnicas”? Como podem elas terem em sua origem um cânone exclusivamente “objetivo”? O próprio autor percebe a contradição e esclarece: “Por mais paradoxal que pareça, um sistema numérico ou algébrico de medidas, reduzindo as dimensões do corpo a um módulo único é – desde que o módulo não seja muito pequeno – muito mais compatível com a tendência medieval para a esquematização do que o sistema clássico de frações ordinárias”<sup>63</sup>. O motivo para o sucesso do “módulo único” na arte medieval é explicado na seguinte comparação entre o método grego de frações ordinárias e o sistema de unidades ou módulos:

“O sistema “fracionário” facilitava a apreciação objetiva das proporções humanas, mas não sua representação adequada numa obra de arte: um cânone transmitindo relações mais do que quantidades reais provia o artista de uma idéia vívida e simultânea do organismo tridimensional, mas não lhe dava um método para a construção sucessiva de sua imagem bidimensional. O sistema algébrico, por outro lado, compensa a perda de elasticidade e animação por ser imediatamente “construtível”. Quando o artista sabia, através da tradição, que a multiplicação de uma unidade específica poderia lhe proporcionar todas as dimensões básicas do corpo, conseguia, pelo uso sucessivo de tais moduli, armar, por assim dizer, cada figura dentro do plano pictórico, “sem mudar a abertura do compasso”, com grande rapidez e quase independentemente da estrutura orgânica do corpo.”<sup>64</sup>

Esse sistema de unidades foi usado não apenas para determinar as dimensões totais do corpo humano, mas também de detalhes como o rosto: a partir do comprimento

---

<sup>60</sup>PANOFSKY, Erwin. A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. In: Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 114

<sup>61</sup>Id. op. cit., p. 114

<sup>62</sup>Id. op. cit., p. 114-115

<sup>63</sup>Id. op. cit., p. 115

<sup>64</sup>Id. op. cit., p. 115

do nariz, que corresponde a 1/3 do módulo principal, a cabeça, foram determinados três círculos concêntricos a partir do início do nariz, cada um “um nariz” maior que o outro, que definem o posicionamento das características físicas do rosto e da cabeça. Esse método foi “extremamente popular na arte bizantina e bizantina”<sup>65</sup>.

Sobre o outro tipo de proporções medievais, Panofsky diz o seguinte: “O sistema gótico – distanciado ainda mais um passo do da Antiguidade – servia quase que exclusivamente para determinar o contorno e as direções do movimento”<sup>66</sup>. O cânone de proporções gótico “quase renunciou, por assim dizer, completamente ao objeto”<sup>67</sup> e “não tem, absolutamente, nenhuma ligação com a estrutura orgânica do corpo”<sup>68</sup>, baseando-se em formas geométricas como círculos, triângulos e pentagramas.

Desse modo a arte medieval utilizou exclusivamente um cânone de proporções “técnicas”. Mesmo havendo nesse período determinações de proporções “objetivas”, de acordo com uma harmonia de criação divina, como de Hildegardo de Bingen, essas não tiveram ligação com a arte<sup>69</sup>.

Na arte renascentista, por outro lado, a ideia de uma harmonia “entre o microcosmo e o macrocosmo”<sup>70</sup> juntou-se à prática artística, que perseguia uma harmonia da beleza: “Podemos dizer que a Renascença fundia a interpretação cosmológica da teoria das proporções, corrente nos tempos helenísticos e na Idade Média, com a noção clássica da “simetria” como princípio fundamental da perfeição estética.”<sup>71</sup>

Há estudos que percebem nesse argumento de Panofsky uma influência da dialética hegeliana. Em um outro ensaio de Panofsky, esse sobre a perspectiva, Clemena Antonova afirma que há uma ideia de tese, antítese e síntese histórica, sendo a tese a perspectiva clássica, a antítese a medieval e a síntese a renascentista<sup>72</sup>. O mesmo pode ser interpretado no ensaio sobre as proporções, conforme vemos na citação do parágrafo acima. A própria ideia de síntese histórica não é alheia a Panofsky<sup>73</sup>, e sua proximidade

---

<sup>65</sup>Id. op. cit., 117

<sup>66</sup>Id. op. cit., 122

<sup>67</sup>Id. op. cit., 122

<sup>68</sup>Id. op. cit., 123

<sup>69</sup>Id. op. cit., P. 128-129

<sup>70</sup>Id. op. cit., 129

<sup>71</sup>Id. op. cit., 129

<sup>72</sup>ANTONOVA, Clemena. The Hegelian Trichotomy Underlying Panofsky's Perspective as a Symbolic Form. In: Journal of the Oxford University History Society, 2006.

<sup>73</sup>"Síntese" em português, "Synthesis" em inglês.

"geográfica" a Hegel indica uma influência assim como se verifica em relação à Kant<sup>74</sup>. A influência e importância de Hegel na história da arte foi bem estudada por Gombrich<sup>75</sup>.

Nessa "síntese", renascentista, porém, somente "dois artistas-teóricos [italianos] deram passos decisivos para desenvolver a teoria das proporções além dos padrões medievais"<sup>76</sup>. Esses são Leone Battista Alberti e Leonardo da Vinci.

Panofsky apresenta esses dois autores do renascimento italiano como os primeiros a tratar das proporções humanas como "ciência empírica"<sup>77</sup>, negando autores consagrados e qualquer ideia de harmonia metafísica, se limitando à realidade imediata: medindo e observando o corpo humano vivo. Superaram, assim, o "esquema planimétrico"<sup>78</sup> medieval. O autor faz, então, uma diferenciação entre esses dois teóricos das proporções, sendo sua principal distinção o aprimoramento metodológico e detalhado das proporções de Alberti que se contrapõe ao trabalho extenso e dedicação às proporções considerando os movimentos do corpo humano de Da Vinci. O autor traz imagens e descrições das medidas dadas por cada um deles (as medidas em unidades ordinárias de Alberti e as medidas relacionais de Da Vinci, inclusive em italiano: "da x e y è simile a lo spatio che è infra v e z"<sup>79</sup>, ou "a distância xy é igual à distância vz"<sup>80</sup>), o que faz parte da análise iconográfica, para então, mais uma vez, oferecer sua interpretação iconológica:

"Estes dois desenvolvimentos esclarecem aquilo que talvez seja a diferença mais fundamental entre a Renascença e todos os outros períodos de arte prévios. Vimos repetidamente que havia três circunstâncias capazes de compelir o artista a fazer uma distinção entre as proporções "técnicas" e as "objetivas": a influência do movimento orgânico, a influência da

---

<sup>74</sup> "Erwin Panofsky's debt to Kant is one of the most profound exchanges between philosophy and art history. Many of the connections between these thinkers are well known. In his early work, Panofsky explicitly adopted Kant's stable, judging subject and held that this subject apprehends its world through internal 'symbolic forms' – Ernst Cassirer's term - such as one-point perspective, because, as Kant held, we have no access to the thing in itself. For Panofsky, we perceive according to a priori, universal Kantian categories such as space and time and then apply proper epistemological procedures to our mental constructs of the world through Kantian critique."<sup>74</sup> (CHEETHAM, Mark A. Theory reception: Panofsky, Kant, and disciplinary cosmopolitanism. *Journal of Art Historiography* N. 1, 2009, P.1)

<sup>75</sup> "Por lo general se otorga a Johann Joachim Winckelmann el papel de padre de la historia del arte, que atribuyo a Hegel; me parece que las Lecciones sobre estética (1820-1829), de Hegel, no la Historia del arte de la Antigüedad (1764), de Winckelmann, deben ser consideradas el documento fundador del moderno estudio del arte, puesto que constituyen el primer intento por contemplar y sistematizar toda la historia universal del arte, e incluso de todas las artes" (GOMBRICH, E. H. *Tributos: Version Cultural de Nuestras Tradiciones*. Ed. Fondo de Cultura Economica, 1991, p. 53)

<sup>76</sup> PANOFSKY, Erwin. *A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos*. In: *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 133

<sup>77</sup> Id. op. cit., p. 134

<sup>78</sup> Id. op. cit., p. 134

<sup>79</sup> Id. op. cit., p. 136

<sup>80</sup> Id. op. cit., p. 136

perspectivação e o cuidado com a impressão visual do espectador. Estes três fatores têm uma coisa em comum: todos pressupõe o reconhecimento artístico da subjetividade. O movimento orgânico introduz no cálculo da composição artística a vontade e as emoções subjetivas da coisa representada; a perspectivação, a experiência visual subjetiva do artista; e aqueles ajustamentos "eurítmicos" que alteram aquilo que está certo em favor daquilo que parece certo, a experiência visual subjetiva do espectador em potencial. E é a Renascença que, pela primeira vez, não apenas afirma mas formalmente legitima e racionaliza essas três formas de subjetividade."<sup>81</sup>

Panofsky recapitula a história da teoria das proporções humanas estudada por ele até o momento a partir do viés da subjetividade, verificando que de fato ela é exclusiva da Renascença. Na arte egípcia não havia um artista representando algo a ser visto por outros. Em nenhum dos três níveis havia subjetividade, já que o produto final era algo isolado da existência empírica subjetiva, o que se verifica facilmente pela inexistência de um "fundo" na qual está inserida a figura humana. Na arte clássica havia também os três fatores que apontam para a subjetividade, mas seu reconhecimento não era "oficial"<sup>82</sup>, faltando somar à antropometria "uma teoria fisiológica (e psicológica) do movimento e uma teoria matematicamente exata da perspectiva"<sup>83</sup>.

Panofsky brevemente atribui essa exclusividade da subjetividade renascentista ao Humanismo, explicando seu argumento, na seguinte passagem:

"Aqueles que gostam de interpretar os fatos históricos em termos simbólicos podem reconhecer nisso o espírito de uma concepção especificamente "moderna" do mundo que permite ao sujeito se afirmar em relação ao objeto como algo independente e igual; ao passo que a Antiguidade clássica não permitia ainda a formulação explícita deste contraste e que a Idade Média achava que tanto o sujeito como o objeto se submergiam numa unidade superior"<sup>84</sup>.

Panofsky segue a quarta parte do ensaio trazendo o "primeiro teórico alemão das proporções humanas: Albrecht Dürer"<sup>85</sup>, a partir do qual é possível observar a "transição real da Idade Média para a Renascença"<sup>86</sup>.

Dürer foi inicialmente influenciado pela arte medieval, mais especificamente o estilo gótico, e portanto adotou seu "esquema planimétrico de superfície", ou seja, um referencial prático de distâncias bidimensionais. Posteriormente, no entanto, "deslocou suas metas para uma ciência puramente antropométrica que acreditava ter um valor mais

---

<sup>81</sup>Id. op. cit., p. 138

<sup>82</sup>Id. op. cit., p. 139

<sup>83</sup>Id. op. cit., p. 139

<sup>84</sup>Id. op. cit., p. 139

<sup>85</sup>Id. op. cit., p. 139

<sup>86</sup>Id. op. cit., p. 139

educacional que prático”<sup>87</sup>, no sentido de que seus estudos antropométricos forneciam conhecimento ao artista mas não eram aplicáveis imediatamente, segundo a citação do próprio Dürer: “Nas posturas rígidas em que estão desenhadas nas páginas anteriores [...] as figuras não têm a menor utilidade”<sup>88</sup>. Essa percepção é oposta ao cânone egípcio, por exemplo, onde a definição das medidas humanas são eternamente rígidas e absolutamente (e até exclusivamente) úteis ao artista.

Dürer, que desenvolveu de maneira extensa sua antropometria através de diferentes tipos humanos ao invés de um só ideal, (culminando com o “*Vier Bücher von menschlicher Proportion*”) acabou indo além dos fins artísticos: “sucumbiu, até certo ponto, à tentação de desenvolver o estudo das proporções humanas como um fim em si mesmo: por força da exatidão e complexidade suas investigações foram cada vez mais além dos limites da utilidade artística, e, por fim, perderam todo contacto com a prática artística”. As medidas posteriores, extremamente exatas de Dürer, onde a menor unidade, a *Trümlein*, “valia menos que um milímetro”<sup>89</sup>, não tinha mais utilidade artística.

Panofsky afirma, finalmente, a perda de importância da teoria das proporções humanas a partir de Dürer na “evolução geral da própria arte”<sup>90</sup>, que ocorre pelo aumento da subjetividade do artista. Nesse momento o próprio autor lembra a subjetividade artística como invenção da Renascença, e de fato aponta essa como início desse movimento, que só se concretiza pelo abandono do “ímpeto do “renascimento da Antiguidade clássica” ”<sup>91</sup>, a partir do qual não existe mais utilidade para as proporções humanas seja pela valorização maior da luz, o que corresponde à visão subjetiva mas real do artista, ou pela ideia de que “os objetos sólidos em geral e a figura humana em particular, só significavam algo na medida em que pudessem ser arbitrariamente aumentados e diminuídos, torcidos e, finalmente, desintegrados”<sup>92</sup>.

Carlo Ginzburg, estudioso e crítico de Panofsky<sup>93</sup>, fez referência ao ensaio de Panofsky aqui analisado em um ensaio intitulado Além do exotismo: Picasso e

<sup>87</sup> Id. op. cit., 139-140

<sup>88</sup> Dürer apud PANOFSKY, op. cit., p. 140.

<sup>89</sup> PANOFSKY, Erwin. op. cit., 145

<sup>90</sup> Id. op. cit., 146

<sup>91</sup> Id. op. cit., 146

<sup>92</sup> Id. op. cit., 147

<sup>93</sup> GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: Relações de força, São Paulo, SP, Ed. Schwarcz Ltda, 2008, pp. 118-136.

Uma interessante síntese das ideias de Ginzburg acerca da teoria da história da arte em Ginzburg pode ser encontrada em PITTA, Fernanda. “Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg. ArtCultura, Uberlândia v.9 n. 15, 2007.

Warburg. Ginzburg faz aí um estudo da obra *Les Demoiselles D'Avignon* (1907) de Picasso, afirmando que as influências de Picasso nessa obra iam além do exotismo (como diz o título) da arte e máscaras africanas.

Ginzburg se surpreende com a reduzida importância, no ensaio de Panofsky, não só do Cubismo como da “resposta” a ele, o “retorno à ordem” da arte européia<sup>94</sup>. As preocupações contemporâneas realmente não foram o foco do ensaio de Panofsky, mas elas estavam presentes: “Nos tempos “modernos” [...] a teoria das proporções humanas [...] foi entregue aos cientistas – exceto nos círculos fundamentalmente opostos ao desenvolvimento progressivo que tendiam para a subjetividade”<sup>95</sup>.

De fato, o ensaio se inicia a partir de uma preocupação atual (para Panofsky)<sup>96</sup> de que a arte em geral não tem mais interesse na questão das proporções humanas, pelo “ponto de vista moderno, subjetivo, de que uma obra de arte é algo irracional ao extremo”<sup>97</sup>.

A análise que Panofsky faz da arte em seu tempo, e em particular da questão das proporções humanas para essa, é de que, por um lado, houve a desvinculação da teoria das proporções humanas da prática artística (um exemplo é Goethe, contemporâneo de Panofsky, que voltado ao classicismo em sua maturidade, procurou dedicar-se à construção da teoria das proporções humanas sem objetivos especificamente práticos artisticamente<sup>98</sup>) e, por outro, sua manutenção apenas por determinados artistas que, contra a tendência geral, se opunham à arte dominada pela subjetividade.

No segundo ensaio de Panofsky analisado nesse trabalho, que é o tema do próximo capítulo, tal assunto continua presente, e, já que se trata de um ensaio metodológico, Panofsky discute inclusive a possibilidade metodológica ao lidar com os movimentos artísticos (que tendiam para a subjetividade, ou “não-objetividade”, como o autor coloca) contemporâneos a ele:

---

<sup>94</sup> “Nessa rápida recapitulação dos desenvolvimentos artísticos modernos, o Cubismo não aparece. Ainda mais surpreendente, num ensaio publicado inicialmente numa revista de história da arte alemã, é a ausência de qualquer alusão ao chamado “retorno à ordem” que se impusera, na cena artística européia, logo após a guerra.” (GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: Relações de força, São Paulo, SP, Ed. Schwarcz ltda, 2008, p. 119)

<sup>95</sup> PANOFSKY, Erwin. A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos. In: Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, P. 147.

<sup>96</sup> Nesse sentido, a afirmação de que toda história é história contemporânea é pertinente no sentido de que as preocupações históricas de uma época influenciam na escrita da história. No caso de Panofsky isso se configura na afirmação do próprio autor sobre a relação de seu objeto de pesquisa com a arte contemporânea a ele.

<sup>97</sup> Id. op. cit., p. 89.

<sup>98</sup> Id. op. cit., p. 147-148

“[a] correta análise iconográfica [...] é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica - a não ser que lidemos com obras de arte nas quais todo o campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para o conteúdo, como é o caso da pintura paisagística européia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem falarmos da arte “não-objetiva”<sup>99</sup>.

Sobre a questão da pintura paisagística, por exemplo, Peter Burke afirma que “inicialmente, parece que o segundo e o terceiro níveis de Panofsky são pouco relevantes para a análise da paisagem” mas “existem também as paisagens típicas ou simbólicas que representam determinadas nações através de sua vegetação característica, de carvalhos a pinheiros e de palmeiras a eucaliptos.”<sup>100</sup>. No caso das obras de arte que efetivamente não possuem significado simbólico, as quais Panofsky admite na citação acima a existência, o autor aponta para a possibilidade de ligação direta do primeiro com o terceiro nível de interpretação da imagem, níveis esses que serão abordados no capítulo a seguir.

---

<sup>99</sup> Id. op. cit., P. 54

<sup>100</sup> BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Bauru, SP, EDUSC, 2004, p. 53.

## 2 A TEORIZAÇÃO DO MÉTODO

Dessa vez em inglês, nos Estados Unidos, Panofsky publicou, originalmente em 1939, o ensaio intitulado “Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença”. O foco desta leitura será na primeira parte desse ensaio, que trata “dos problemas da iconografia em geral”<sup>101</sup>, trazendo apenas alguns pontos que porventura possam interessar da segunda metade do ensaio, dedicada aos “problemas da iconografia e iconologia da Renascença em particular”<sup>102</sup>, já que no primeiro ensaio vimos a diversidade de períodos trabalhados por Panofsky e uma das características de seu método é justamente essa possibilidade de movimento entre diferentes momentos históricos.

Este ensaio, apesar de ser a mais conhecida sistematização do método de Panofsky, não foi o primeiro a tentar formular o método iconológico:

“Panofsky confronted the difficult task of presenting his method theoretically four times, twice while he was still in Germany (in the introduction to a collection of essays, *Hercules am Scheideweg* that appeared in 1930, and in an article in the journal *Logos* of 1932) and twice in the USA (in the introduction to *Studies in Iconology* of 1939, and, finally in a chapter in *Meaning in the Visual Arts*).”<sup>103</sup>

Na verdade, o ensaio publicado em 1955 é o mesmo de 1939 com pequenas alterações feitas por Panofsky<sup>104</sup>, sendo, portanto, a única publicação teórico-metodológica originalmente em inglês do método iconológico, e sendo também a mais recente.

Panofsky inicia esse ensaio descrevendo a iconografia, fornecendo a seguinte definição: “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”<sup>105</sup>. Essa é uma diferença que perpassa o

---

<sup>101</sup> PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença*. In: *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 64

<sup>102</sup> Id. op. cit., p. 64

<sup>103</sup> HATT, Michael e KLONK, Charlotte. “Art history: a critical introduction to its methods”. P. 106-107. Jan Bialostocki afirma que, em 20 de Maio de 1931, Panofsky deu uma palestra onde dividia a obra de arte em três camadas: “1. External, ‘phenomenal’, 2. Semantic, 3. Documentary, or what he called ‘essential’”. O esquema teórico presente no ensaio aqui analisado já estava construído pelo menos 9 anos antes.

<sup>104</sup> “Em contrapartida às “versões revistas”, as “reedições” não foram mudadas materialmente exceto quanto à correção de erros e incorreções e para alguns adendos ocasionais que foram colocados entre parênteses.” (PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 12). Panofsky está comentando as modificações feitas aos ensaios publicados no livro “Significado nas Artes Visuais”.

<sup>105</sup> Id. op. cit., p. 47.

texto, já que Panofsky faz aí uma crítica à análise puramente formalista que o antecedeu na Alemanha, particularmente na figura de Wölfflin<sup>106</sup>

O autor realiza essa diferenciação entre forma e significado a partir de uma, agora “famosa”<sup>107</sup>, analogia com a cena de um homem cumprimentando na rua:

“Quando, na rua, um conhecido me cumprimenta tirando o chapéu, o que vejo, de um ponto de vista formal, é apenas a mudança de alguns detalhes dentro da configuração que faz parte do padrão geral de cores, linhas e volumes que constitui o mundo da minha visão. Ao identificar, o que faço automaticamente, essa configuração como um objeto (cavalheiro) é [e<sup>108</sup>] a mudança de detalhe como um acontecimento (tirar o chapéu), ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira esfera do tema ou significado.”<sup>109</sup>

Essa primeira apreensão do significado é a mais simples, feita a partir da experiência prática, que permite a compreensão do “significado fátual”<sup>110</sup>. Panofsky segue com a explicação anedótica do homem tirando o chapéu, afirmando que há uma segunda apreensão do significado, a “expressional”, dando como exemplo a percepção de como ocorre o gesto: “se está de bom ou mau humor, ou se seus sentimentos a meu respeito são de amizade, indiferença ou hostilidade”, definindo essas como de “nuanças psicológicas”<sup>111</sup>. Os significados “fátual” e “expressional” são colocados em uma mesma categoria, já que são parte da experiência prática e da “familiaridade cotidiana com objetos e fatos”<sup>112</sup>

Mas Panofsky aponta uma outra apreensão de significado qualitativamente diferente das duas anteriores: a de que, no exemplo, “o ato de tirar o chapéu representa um cumprimento”<sup>113</sup>. Essa é a apreensão, de acordo com Panofsky, histórica ou cultural, ou ainda, como o próprio autor intitula, “convencional”<sup>114</sup>: é necessário o conhecimento

<sup>106</sup>“ Por volta da década de 1930, o uso desses termos [iconografia e iconologia] tomou-se associado a uma reação a uma análise predominantemente formal de pinturas em termos de composição ou cor, em detrimento do tema.” BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Bauru, SP, EDUSC, 2004, p. 44.

<sup>107</sup> “Famously, Panofsky started his discussion with an everyday scene: what happens when an acquaintance greets us on the street by raising his hat?” (HATT, Michael, KLONK, Charlotte. Art history: a critical introduction to its methods. Manchester University Press, 2006.)

<sup>108</sup> “e”, não “é”. Erro nessa edição, o que pode ser percebido através da leitura e confirmado com a leitura da passagem na versão original em inglês, onde há ali a palavra “and”.

<sup>109</sup> PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 47-48.

<sup>110</sup> Id. op. cit., p. 48

<sup>111</sup> Id. op. cit., p. 48

<sup>112</sup> Id. op. cit., p. 48

<sup>113</sup> Id. op. cit., p. 48

<sup>114</sup> Id. op. cit., p. 49

da pessoa que interpreta a ação da convenção (historicamente dada, com suas origens na Idade Média<sup>115</sup>) de que essa ação é “um signo de polidez”<sup>116</sup>.

Além disso há um terceiro nível de apreensão do significado, percebido apenas pelo “observador experimentado”, ou seja, que não é comumente notado mesmo pelas pessoas de uma determinada sociedade que partilham da “convenção”, ou seja, do segundo nível interpretativo. É o nível ao qual se alcança apenas através do método iconológico: é o significado intrínseco ou conteúdo<sup>117</sup>. O exemplo inicial fornecido por Panofsky de um homem tirando o chapéu proporciona uma explicação para esse nível que pode parecer demasiadamente psicológica:

“ A ação do meu conhecido pode revelar [...] sua “personalidade”. Essa personalidade é condicionada por ser ele um homem do século XX, por suas bases nacionais, sociais e de educação, pela história de sua vida passada e pelas circunstâncias atuais que o rodeiam; mas ela também se distingue pelo modo individual de encarar as coisas e de reagir ao mundo que, se racionalizado, deveria chamar-se de filosofia.”<sup>118</sup>

O fato é que a explicação se completa mais adiante, mostrando que esse terceiro nível não é apenas individual, mas também social<sup>119</sup>. Essa perspectiva individual, porém, vem de uma discordância teórica com Riegl acerca do significado do conceito de *Kunstwollen*: “Riegl’s *Kunstwollen* had been defined in its opposition to artistic intention as a concept that derives its sustenance from the collective (“the period, the race, the whole artistic personality), while Panofsky wanted it to comprehend “individual works” in their purity.”<sup>120</sup>

Antes de aprofundarmos a diferença entre os conceitos de Panofsky e Riegl, acho importante entendermos historicamente a *Kunstwollen* proposta por Riegl e sua importância para a história da arte:

“Riegl initiated a relativist point of view with epistemological reverberations that spread throughout the twentieth century. His concept of “artistic intention” permitted the historian to describe the art of “primitive” peoples as reflecting not lack of skill but a response to nature different from our own and not concerned with imitating natural appearances.”<sup>121</sup>

<sup>115</sup> Id. op. cit., p. 48

<sup>116</sup> Id. op. cit., p. 48

<sup>117</sup> Id. op. cit., p. 49

<sup>118</sup> Id. op. cit., p. 49

<sup>119</sup> “*Significado intrínseco ou conteúdo*: é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra.” Id. op. cit., p. 52.

<sup>120</sup> HOLLY, Michael Ann. *The Origin and Development of Erwin Panofsky’s Theories of Art*. Cornell University, 1981, p. 82.

<sup>121</sup> HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Estados Unidos, Cornell University Press, 1984, p. 70.

Assim, o conceito de *Kunstwollen*, “intenção artística”, surgiu a partir de Riegl como “o propósito para o qual a arte foi feita”, e permitiu a relativização da história da arte, particularmente em relação à arte da Renascença, já que não mais se considerava as obras de arte a partir somente da perspectiva do ideal de beleza, mas na variedade cultural que a arte poderia apresentar-se<sup>122</sup>.

Juntamente com o conceito de *Kunstwollen* havia um outro conceito similar de *Künstlerische Absicht*. Ambos, de certa maneira, podem ser traduzidos como “intenção artística”. As publicações em inglês (com a exceção do próprio Panofsky) oferecem as seguintes traduções distintas para os termos “artistic volition” e “artistic intention”. Panofsky discutiu a diferença entre os dois conceitos em uma publicação de 1920 justamente sobre esse assunto:

“The concept [“artistic volition”] demands, in my view, as much methodological discussion as the equally common and parallel concept of “artistic intention”. This latter concept seems to differ from the former only conventionally, that is, according to the way in which it is used. We use the expression “artistic volition” mainly in talking of total artistic phenomena, of the output of a period, a people, or a community, while the expression “artistic intention” is generally used to characterize the individual work of art.”<sup>123</sup>

Essa diferença não se manifesta no ensaio de 1921, analisado no capítulo anterior. Vemos apenas o conceito de *Kunstwollen*, que Panofsky traduz para o inglês como “artistic intention”, adotando o significado mais abrangente, cultural e não singular. No ensaio de 1939, todavia, o conceito de *Kunstwollen* não aparece em nenhuma forma, inclusive na sua forma inglesa de “artistic intention”.

Não há, no entanto, um abandono da ideia que o conceito expressa, mas sua abrangência a ponto de ele se transformar de “intenção artística” para “atitude básica”<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> “The main representative of this idea [a ideia de “pluralismo estético”], which was responsible for the disappearance from art-historical terminology of the words 'decline', 'fall' and 'decadence', was Alois Riegl. Riegl introduced the concept of 'artistic volition' (*Kunstwollen*) into the very center of discussion. In his own writings the term changed somewhat in meaning, and it became the object of a prolonged debate in the first quarter of the twentieth century.” (BIALOSTOCKI, Jan. Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 4, No. 2, 1970, p. 72.)

<sup>123</sup> PANOFSKY, Erwin. The Concept of Artistic Volition. In: *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 1, 1981, p 20.

<sup>124</sup> A ideia da “atitude básica” de Panofsky será melhor trabalhada a seguir, mas vale destacar aqui uma diferença entre Panofsky e Warburg, que, por outro lado, não considera a existência de uma só “atitude básica” de uma época, levando à sua interpretação dialética, e nesse sentido hegeliana, da história e em particular da Renascença: “It has all too frequently been assumed, as I suggested earlier, that Warburg's method rests on a concept of the image, or, indeed, any symbolic representation, as symptomatic of wider social practices and discursive formations. Gombrich refers to the precedent of Hippolyte Taine, whose work aimed at the construction of a historical intellectual "milieu" without the metaphysical weight attached to Hegelian notions of a "Zeitgeist." Parallels have also been drawn with Gottfried Leibniz, whose monads, interiorizing the world, seem to prefigure Warburg's idea of the symbol. In fact, while these writers undoubtedly have a significant bearing on Warburg, one need only look to contemporary

ou outras ideias expressadas pelo autor. Essa abrangência ocorreu devido a já mencionada discordância teórica entre Panofsky e Riegl, na qual Panofsky pretendia tornar o conceito de *Kunstwollen* não apenas geral, mas individual, não apenas *Kunstwollen*, mas “*Künstlerische Absicht*”: “uma interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista”<sup>125</sup>. Não apenas a sociedade (país, período), mas também o indivíduo (artista)<sup>126</sup>.

Ainda, se por “output of a period” (em contraposição a, como poderia ser, “artistic output”) Panofsky quer dizer qualquer coisa de um período ou povo, já está aí a abrangência da “intenção artística”, que deixa de ser “artística” claramente no segundo ensaio aqui trabalhado e passa a ser simplesmente a intenção geral de um período, a já citada “atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica”<sup>127</sup>, ultrapassando assim os limites da arte e penetrando também na política, religião, filosofia, sociedade... :

“O historiador da arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco da obra [...] com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação.”<sup>128</sup>

O conceito de *Kunstwollen*, assim, apesar de não ser usado tal qual no primeiro ensaio analisado<sup>129</sup>, devido a sua maior abrangência em relação à 1921, segue presente

---

historians of art such as Wolfflin, Riegl, or Max Dvorak for a similar approach to the social function of the image. For example, Riegl's historical grammar of the arts quite clearly relates the formal syntactic and morphological features of a period style to wider extra-aesthetic beliefs, and Wolfflin's Principles of Art History quite clearly operates according to the notion of period-specific ways of seeing and their exemplification in individual works of art. Such approaches to art were common in the late nineteenth and early twentieth centuries, even if a Hegelian metaphysics of culture had been discarded. Where Warburg's thought diverges from that of his contemporaries (and followers such as Panofsky) is in his refusal to reduce those formations to any single principle, leading to his dialectical understanding of the Renaissance, which he sees reproduced in Renaissance imagery.” (Matthew Rampley, From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art. P. 8-9. The Art Bulletin, vol. 79, No. 1. 1997.)

<sup>125</sup> PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 52.

<sup>126</sup> Peter Burke faz uma crítica ao método iconológico e sua dita precepção de uma “homogeneidade cultural” (p. 52) afirmando que “é possível que o artista, o mecenas que encomendou o trabalho e outros espectadores contemporâneos não compartilhassem a mesma visão de uma determinada imagem.” (p. 51), oferecendo o exemplo de um artista em particular que se destaca do sentido geral de uma época (Hans Memling, 1434-1494, cujo trabalho não é “mórbido”) (p. 52), esquecendo-se de que uma das primeiras posições de Panofsky acerca da história da arte, a qual gerou discordâncias entre ele e Riegl, era a de que artistas individuais deveriam também ser abarcados pela Iconologia através do conceito de “*Kunstwollen*”. (BURKE, Peter. Testemunha Ocular. Bauru, SP, EDUSC, 2004.)

<sup>127</sup> PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 52.

<sup>128</sup> Id. op. cit., p. 63.

<sup>129</sup> Onde ele aparece como proposta metodológica: “Se, ao considerarmos os vários sistemas de proporções por nós conhecidos, tentarmos compreender seu significado em vez de sua aparência, se nos

em essência no “significado intrínseco” do terceiro nível de interpretação do método de Panofsky, chamado pelo autor de “interpretação iconológica”<sup>130 131</sup>.

O objeto da “*interpretação iconológica*”<sup>132</sup> (em contaposição à “*análise iconográfica*”<sup>133</sup>), é a “atitude básica”, como vimos, de um determinado recorte histórico, não só “intersocial” mas também “intrasocial”. Desse modo “a descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia”<sup>134</sup>

Após esse parágrafo, há uma adição feita por Panofsky na reunião dos ensaios para o livro “Significado nas Artes Visuais”<sup>135</sup>, onde o autor clarifica a diferença entre iconografia e iconologia, diferença essa que não existia no ensaio original, já que no lugar do termo “iconologia” havia sido usado o termo “interpretação iconográfica no

concentrarmos mais na formulação do problema proposto do que na solução obtida, eles não de revelar-se expressões da mesma “intenção artística” (*Kunstwollen*) percebida nas construções, esculturas e pinturas de um dado período ou artista.” (p. 90). A tentativa de compreensão do significado em vez da aparência já nos diz os níveis de análise utilizados: a análise iconográfica e a interpretação iconológica. A análise iconográfica pois ela é que avança além da aparência da forma e apreende seu significado. A interpretação iconológica pois ela tem capacidade de perceber aquilo que motiva e define a “solução obtida”, o produto final da arte, motivação essa que se verifica não apenas em uma obra isolada, mas que perpassa a cultura de um determinado recorte histórico, manifestando-se nas “construções, pinturas e esculturas”. (PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009)

<sup>130</sup> O conceito de *Kunstwollen* é basicamente o mesmo que o “significado intrínseco” do terceiro nível interpretativo proposto no segundo ensaio aqui analisado, como constata também Bialostocki: “Moreover, since 'artistic volition' is nothing but 'the intrinsic meaning' of artistic phenomena, or the 'unity of the principles of solving artistic problems', it is quite a useful concept from the methodological point of view, allowing one to join two methodological positions usually opposed in the study of art. I mean the method which stresses the autonomy of artistic phenomena and the method which stresses their links with the other elements of the historical process.” (BIALOSTOCKI, Jan. Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 4, No. 2, 1970, p. 74).

<sup>131</sup> A abrangência de Panofsky do conceito pode ter levado à sua inutilização, como afirma Holly: “Granted that even in Riegl the *Kunstwollen* was a vague and problematic notion, was not Panofsky making it even vaguer and more elastic, stretching it almost past the point of usefulness?” (HOLLY, Michael Ann. Panofsky and the foundations of art history. Estados Unidos, Cornell University Press, 1984, p. 82-83)

<sup>132</sup> PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009 p. 64, grifo meu.

<sup>133</sup> *Id. op. cit.*, p.64, grifo meu.

<sup>134</sup> *Id. op. cit.*, p. 53.

<sup>135</sup> A adição é reconhecida por estar entre colchetes (*brackets*), apesar da falha na tradução da versão em português que afirma que os adendos estão entre parênteses (p. 12). Omiti os colchetes por serem usados comumente para a inserção de comentários sobre a citação, o que não é o caso.

sentido mais profundo”<sup>136</sup>. A justificativa para a retomada do termo iconologia<sup>137</sup> é a seguinte:

“O sufixo “grafia” vem do verbo grego *graphein*, “escrever”; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. [...] Ao fazer esse trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores.”<sup>138</sup>

A etimologia da palavra “iconografia”, assim, indica uma atividade mais descritiva, o que não se identifica com o terceiro nível interpretativo do método de Panofsky. Além disso há uma questão nacional, com a qual Panofsky só se defronta ao realizar sua produção acadêmica nos Estados Unidos:

“Devido às graves restrições que o uso corriqueiro, especialmente nesse país, opõe à palavra “iconografia”, proponho reviver o velho<sup>139</sup> e bom termo, “iconologia”, sempre que a iconografia for tirada de seu isolamento e integrada em qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico [...] Pois se o sufixo “grafia” denota algo descritivo, assim também o sufixo “logia” – derivado de *logos*, que quer dizer “pensamento”, “razão” – denota algo interpretativo. [...] Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar.”<sup>140</sup>

<sup>136</sup> “While in 1930 Panofsky described his method only as iconography, in 1932 he used entirely different terms adopted from the Austrian sociologist Karl Mannheim. In his first publication in the USA he spoke of ‘pre-iconographical description’, ‘iconographical analysis’ and ‘iconographical interpretation in the deeper sense’ in order to give his three steps a name. Only in 1955 did he introduce the term ‘iconological interpretation’ to describe the last and most penetrating stage of his interpretative procedure. (HATT, p. 107). De fato, estão presentes as palavras “*iconography in a deeper sense*” no ensaio original (PANOFSKY, Erwin. *Introductory*. In: *Studies in Iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. Icon Editions, 1972, p. 8). A mudança do nome desse nível para “iconologia” torna a diferença entre o segundo e o terceiro nível mais clara.

<sup>137</sup> Retomada pois o termo já havia sido usado. Germain Bazin diz o seguinte sobre a origem dos termos “iconografia” e “iconologia”: “Discutiu-se sobre o primeiro emprego na época moderna do termo “iconologia”, que Panofsky opõe tão rigorosamente, poderíamos dizer quase desdenhosamente, a “iconografia”; já se remontou tal emprego a uma palestra de Warburg no X Congresso Internacional de História da Arte, realizado em Roma em 1912. Designava-se assim o método de pesquisa e interpretação simbólica da obra de arte. Mas em sua origem ele tinha outro sentido – era então “a ciência que ensina como a Pintura, a Escultura etc. devem representar os deuses e todas as coisas que a Poesia costuma personificar”, segundo o *Dictionnaire de Feuretière* (1701). Observa-se que se trata de deuses; nascido no século XIX, o termo “iconografia” foi criado, ao contrário, para designar a procura do significado das imagens cristãs. A iconografia é sagrada, e a iconologia, mítica. Não era assim quando Ripa, em 1593, inventou o termo iconologia: sua significação se estendia tanto ao sagrado como ao mítico. Mas depois que Ripa, ressuscitado por Mâle, foi esquecido julgou-se necessário, quando a atenção se concentrou nas antigas imagens cristãs, criar uma nova palavra.” (BAZIN, p. 184.)

<sup>138</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 53

<sup>139</sup> Bastante velho, se acreditarmos em Peter Burke: “Os termos “iconografia” e “iconologia” foram lançados no mundo da história da arte durante as décadas de 1920 e 1930. Para ser mais preciso, eles foram relançados – um famoso livro renascentista de imagens, publicado por Cesare Ripa em 1593, já era intitulado *Iconologia*, ao passo que o termo “iconografia” estava em uso no início do século 19.” (BURKE, p. 43-44).

<sup>140</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 54.

Panofsky revela nessa explicação sobre o termo “iconologia” também outra de suas influências teóricas<sup>141</sup>, Cassirer: “Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores “simbólicos””<sup>142</sup>.

Cassirer, partindo do princípio de que “Man's outstanding characteristic, his distinguishing mark, is not his metaphysical or physical nature but his work.”<sup>143</sup>, desenvolveu o conceito de “forma simbólica”, definindo-o como a maneira pela qual o ser humano apreende, experiencia e interpreta a realidade, sendo assim similar ao conceito de Lucien Febvre de “aparelhagem mental”<sup>144</sup>. Keith Moxey sintetizou bem esse conceito de Cassirer, tão importante para a metodologia de Panofsky:

‘According to Cassirer "symbolic forms" were syntheses by means of which areas of human knowledge were organized on the basis of a Kantian epistemology. They depend on the view that human knowledge of the world is a function of the fact that the structure of our minds somehow corresponds with our experience of it. "Symbolic forms" are thus the means by which man deals with sensual experience: they constitute the fabric of human culture.’<sup>145</sup>

Sobre esse conceito, Jan Bialostocki afirma que era exatamente o que Panofsky precisava para desenvolver seu terceiro nível de interpretação da arte: “Was this not the very philosophy Panofsky needed in order to develop a concept of the intrinsic meaning of a work of art, a period, or a field of culture?”<sup>146</sup>

De fato o conceito de “forma simbólica” foi usado por Panofsky da mesma maneira que o conceito de *Kunstwollen* de seu outro colega alemão, Riegl. A influência foi de tal magnitude que Panofsky escreveu um ensaio utilizando principalmente esse conceito e contendo ele até mesmo no título: “Perspectiva como Forma Simbólica”, de 1927:

<sup>141</sup> Sobre as diversas influências teóricas de Panofsky, Jan Bialostocki afirma o seguinte: “He [Panofsky] succeeded in creating a system which is perhaps the most coherent art-historical method put together in our times. Problems of style, artistic volition and general concepts of art history were analyzed in a Kantian spirit; the problem of the relation of art and ideas in a neo-Kantian, Cassirerian spirit; and the method of art study, which was later to be celebrated as 'iconology', was conceived in a Warburgian spirit.” (BIALOSTOCKI, p. 71.)

<sup>142</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 52.

<sup>143</sup> CASSIRER, Ernst. *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Uman Culture*, New Haven 1944, reed. Garden City, n.d., 93. apud BIALOSTOCKI, Jan, p. 76.

<sup>144</sup> Peter Burke aparentemente se equivoca acerca desse conceito, considerando-o como o símbolo pictórico e não a forma de apreensão humana da realidade. (BURKE, Peter, p. 45).

<sup>145</sup> MOXEY, Keith, p. 268.

Ou ainda, em outras palavras, “The philosophy of symbolic forms starts from the presupposition that, if there is any definition of the nature or 'essence' of man, this definition can only be understood as a functional one, not a substantial one. (BIALOSTOCKI, Jan, p. 76)

<sup>146</sup> BIALOSTOCKI, Jan. Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 4, No. 2, 1970, p. 76.

“Soon the mind of the art historian felt the influence of Cassirer's fundamental theory, which was at that time being developed in his *magnum opus*, the three volumes of *The Philosophy of Symbolic Forms*. Perhaps the first echo of that theory in the history of art was the descriptive title Panofsky gave to his famous study of perspective, presented as a lecture in winter 1924<sup>125</sup> and published in 1927. As we all know, that study was called 'Perspektive als symbolische Form.'”<sup>147</sup>

Não só a perspectiva foi interpretada em um estudo de Panofsky do ponto de vista do conceito de “forma simbólica” de Cassirer, mas também outro aspecto da arte, as proporções: “Seeing, Panofsky wrote, 'is a physiological process of receiving visual stimuli, and as such it does not change in history. What changes is the process of interpretation of what is seen. It is the aesthetic choice which changes.’”<sup>148</sup>

Para lidar com os três níveis de significado das obras de arte, Panofsky propunha diferentes “atos” de interpretação que deveriam ser seguidos pelo historiador, mas, também, junto com essas aproximações, o uso de diferentes habilidades e mais: corretivos para essas habilidades para que se conseguisse “exatidão”<sup>149</sup> ao se trabalhar com as imagens:

“Assim, do mesmo modo que foi preciso corrigir apenas nossa experiência prática por uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e fatos foram expressos pelas formas (história dos estilos); e que foi preciso corrigir nosso conhecimento das fontes literárias por uma compreensão da maneira pela qual, sob condições históricas diferentes, temas específicos e conceitos foram expressos por objetos e fatos (história dos tipos), também ou ainda mais, 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 expressas 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.”<sup>150</sup>

Desse modo, conforme o quadro criado por Panofsky que resume seu método, o primeiro nível, o do “tema primário ou natural” requer a “descrição pré-iconográfica” tendo como equipamento a “experiência prática” e como corretivo a “História do estilo

<sup>147</sup> Id. op. cit., p. 76

<sup>148</sup> Id. op. cit., p. 72.

<sup>149</sup> “Pois bem, como poderemos conseguir “exatidão” ao lidarmos com esses três níveis, descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica?” (PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 55.) Sobre a exatidão científica em Panofsky, Holly afirma: “A strong positivist faith is implicit in the view that an analyst can be “objective” about the material with which he or she is dealing and can offer a valid interpretation not just for the present but for all times. [...] Theorists at the beginning of this century from a variety of fields hoped to free their scholarship from value judgments and cultural preconceptions: they aimed, in other words, to make their studies conform to the established principles of scientific discourse. In this article [O autor se refere ao artigo “The Concept of Artistic Volition”, presente na bibliografia deste trabalho], certainly, Panofsky proved to be no exception.” (HOLLY, p. 89)

<sup>150</sup> BIALOSTOCKI, Jan, p. 63.

(compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas)”<sup>151</sup>.

O segundo nível, do “tema secundário ou convencional”, utiliza a “análise iconográfica” tendo como equipamento o “conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos)” e como corretivo a “História dos tipos (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos).”

O terceiro nível, do “significado intrínseco ou conteúdo”, requer a “interpretação iconológica”, tendo como equipamento a “intuição sintética”<sup>152</sup>. O corretivo para esse terceiro nível de interpretação corresponde à compreensão da “História dos sintomas culturais ou “símbolos” (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos)”<sup>153</sup>.

Vale destacar que Ginzburg considera insuficiente a “intuição sintética” (para ele, *insight*) de Panofsky, mesmo considerando as precauções propostas por Panofsky por meio de seus “princípios corretivos”<sup>154</sup>, negando assim a ideia do “leigo talentoso”<sup>155</sup> de Panofsky.

Os métodos descritos, porém, não são divididos tão nitidamente quando da aplicação da metodologia, como alerta o próprio autor:

“Devemos, porém, ter em mente que essas categorias nitidamente diferenciadas, que no quadro sinóptico parecem indicar três esferas independentes de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível.”<sup>156</sup>

O objetivo de Panofsky com esse método era a capacidade de analisar qualquer obra de arte de qualquer período, independentemente do objeto em questão<sup>157</sup>. Uma

<sup>151</sup> PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 64-65.

<sup>152</sup> “Faculdade essa que [...] pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito”, ao contrário do conhecimento necessário para a análise iconográfica. (Id. op. cit., p. 62)

<sup>153</sup> Id. op. cit., p. 65

<sup>154</sup> PITTA, Fernanda. “Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg. ArtCultura, Uberlândia v.9 n. 15, 2007, p. 133-134.

<sup>155</sup> Descrita na nota de número 152..

<sup>156</sup> PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009, p. 64.

<sup>157</sup> Bialostocki coloca essa questão da teoria de Panofsky em relação a outros autores, como Riegl, afirmando que Panofsky pretendia que conceitos definidos previamente deveriam ser aplicados para o estudo de qualquer problema artístico, no sentido dos problemas enfrentados historicamente por uma determinada sociedade ou época: “Starting with his criticism of Riegl and Wofflin, Panofsky undertook

teoria que, em última instância, independia do objeto. O conceito de *Kunstwollen* de Riegl abriu caminho para um ponto de vista culturalmente relativo, e o conceito de “forma simbólica” de Cassirer permitiu a interpretação dessa “intenção artística” a partir de uma visão historicizante das apreensões de significado feitas por diferentes culturas. O método de Panofsky, baseado nesses conceitos, poderia, como de fato fez no primeiro ensaio aqui analisado, entender não só um determinado período mas relacionar diferentes períodos, povos e, como afirmou o autor ao tornar mais elástico o conceito de *Kunstwollen*, até artistas<sup>158</sup>.

---

to build up a system of 'aprioristic concepts of the study of art', as Kant did for philosophy. In his article of 1920 on the interpretation of 'artistic volition', he merely sketched the problem, announcing that a history of art aiming at a study of meaning has to proceed from previously defined concepts applicable to 'any possible artistic problem'." (BIALOSTOCKI, Jan, p. 73.)

<sup>158</sup> Eleni Gemtou, historiadora da arte grega, sintetizou essa ideia da seguinte forma: “Panofsky aimed at the construction of general principles, by which all artworks could be analyzed and interpreted, independent of their time and local conditions. He considered the artwork not only as a direct result of the culture that gave rise to it, but also as the result of concrete tendencies of the human mind. Based on this double-faceted interpretation of artworks, Panofsky attempted to solve the hermeneutical problem by claiming that completed interpretations are those that approach the work not only as a part of its historical and cultural era, but also as a human construction” (GEMTOU, Eleni. Subjectivity in Art History and Art Criticism. University of Athens, Greece, p. 6.)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentei aprofundar o estudo de Panofsky através dessa pesquisa sobre seu método e a aplicação desse pelo próprio autor que o desenvolveu. Através desse estudo foi possível perceber a construção do método iconológico a partir de suas origens nos autores alemães do Instituto Warburg e também suas alterações e adaptações quando da mudança de Panofsky para os Estados Unidos.

A “virada pictórica” tem feito com que muitos historiadores e demais cientistas sociais recorram ao método de Panofsky, e, para evitar o que Ulpiano Bezerra de Meneses chamou de uso “mecânico” desse método, são importantes estudos como este que pretendem compreender de maneira mais profunda as questões colocadas por Panofsky em toda sua trajetória, o que engloba os autores e conceitos que o influenciaram na construção de sua metodologia.

Ginzburg foi um dos mais importantes autores que retomou Panofsky recentemente, particularmente através do ensaio de 1921 aqui estudado, mostrando a importância e o alcance através do tempo do autor alemão. De fato, mesmo os escritos mais antigos de Panofsky estão sendo lembrados nesse momento em que os historiadores se defrontam cada vez mais com as imagens e têm o desafio de usá-las como fontes primárias da história.

Essa nova utilização de Panofsky tem mostrado que não apenas seu método, mas também suas pesquisas sobre a história da arte não só merecem leitura mas são leitura obrigatória para os historiadores que pretendem lidar com as imagens ou com a arte.

O desenvolvimento do método iconológico, construído a partir de sua execução, por assim dizer, deve ser estudado juntamente com a formulação final do método, já que desse modo é possível compreender as nuances e conceitos que passam despercebidos caso a leitura seja feita apenas sobre como aplicar a descrição pré-iconográfica, a iconografia e a iconologia.

Destaco, em particular, a importância dos conceitos de *Kunstwollen* ou “intenção artística” e de “forma simbólica”, o segundo podendo ser mal compreendido como equivalente ao conceito ordinário de símbolo (diferença a qual alerta Panofsky no ensaio de 1939 aqui trabalhado, evidenciando o sentido “cassireriano” do termo) e o

primeiro sendo suprimido na formulação do método, não por sua negação total, e sim pelo desenvolvimento desse conceito ao longo dos estudos de Panofsky, no qual ocorre a ruptura entre o significado concebido por Riegl e as alterações propostas por Panofsky que se concretizam no ensaio de 1939.

É esperado um uso ainda maior desse autor conforme a necessidade dos historiadores de lidar com as questões pictóricas. O presente trabalho procurou oferecer um suporte para uma compreensão aprofundada do pensamento de Panofsky que permita não só o uso efetivo de sua metodologia mas também a correta leitura de seus estudos acerca da história da arte e da história em geral.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONOVA, Clemena. The Hegelian Trichotomy Underlying Panofsky's Perspective as a Symbolic Form. In: Journal of the Oxford University History Society, 2006.

BARROS, José Costa D'Assunção. Por uma historiografia comparada da arte: uma análise das concepções de Riegl, Wölfflin e Didi-Huberman. Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002\\_Num002\\_artigo001.pdf](http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002_Num002_artigo001.pdf).

BAZIN, Germain. História da História da Arte. São Paulo, SP, Livraria Martins Fontes Editora, 1989.

BELL, Julian. Uma Nova História da Arte, São Paulo, SP, Livraria Martins Fontes Editora, 2008.

BIALOSTOCKI, Jan. Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being. In: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 4, No. 2, 1970, pp. 68-89.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. A imagem nas imagens: leituras iconológicas. In: Revista Lumen et virtus, vol. 1, n. 2, 2010.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Bauru, SP, EDUSC, 2004.

CHEETHAM, Mark A. Theory reception: Panofsky, Kant, and disciplinary cosmopolitanism. Journal of Art Histriography N. 1, 2009, pp. 1-13.

GEMTOU, Eleni. Subjectivity in Art History and Art Criticism. In: Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in humanities, vol. 2, n. 1, University of Athens, Grécia, disponível em: <http://rupkatha.com/rupkathav2n1.php>

GINZBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Warburg. In: Relações de força, São Paulo, SP, Ed. Schwarcz Ltda, 2008, pp. 118-136.

GOMBRICH, E. H. Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 62, 1999, pp. 268-282.

GOMBRICH, E. H. Tributos: Version Cultural de Nuestras Tradiciones. Ed. Fondo de Cultura Economica, 1991.

HATT, Michael, KLONK, Charlotte. Art history: a critical introduction to its methods. Manchester University Press, 2006.

HOLLY, Michael Ann. Panofsky and the foundations of art history. Estados Unidos, Cornell University Press, 1984.

HOLLY, Michael Ann. *The Origin and Development of Erwin Panofsky's Theories of Art*. Cornell University, 1981.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*, The University of Chicago Press, 1994.

MOXEY, Keith. Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art. In: *New Literary History*, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture, 1986, pp. 265-274

NETO, Liszt Vianna. *Habitus e o ponto de inflexão de Panofsky: teoria e metodologia da história da arte no século XX*. UNICAMP, 2008.

RAMPLEY, Matthew. From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art. In: *The Art Bulletin*, 1997.

VELTMAN, Kim H. Panofsky's Perspective: a Half Century Later. In: *Atti del convegno internazionale di studi: la prospettiva rinascimentale*, Milão, 1977, ed. Marisa Dalai-Emiliani.

## **FONTES**

PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença*. In: *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009

PANOFSKY, Erwin. *A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos*. In: *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009

PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. Anchor Books, Estados Unidos, Garden City, N.Y., 1955.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009

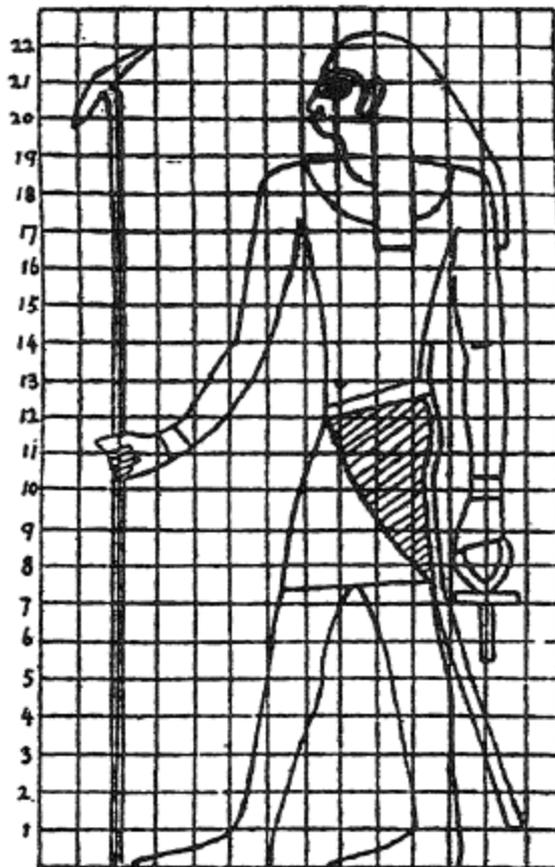
PANOFSKY, Erwin. *Introductory*. In: *Studies in Iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. Icon Editions, 1972. Originalmente publicado por Oxford University Press, 1939.

PANOFSKY, Erwin. *The Concept of Artistic Volition*. In: *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 1, 1981, pp. 17-33. Publicado originalmente como *DerBegriff des Kunstwollens*, 1920.

## ANEXOS

OBJECT OF INTERPRETATION	ACT OF INTERPRETATION	EQUIPMENT FOR INTERPRETATION	CORRECTIVE PRINCIPLE OF INTERPRETATION ( <i>History of Tradition</i> )
I <i>Primary or 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 objects and events).</i>	History of <i>style</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, <i>objects</i> and <i>events</i> were expressed by <i>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>	History of <i>types</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, specific <i>themes</i> or <i>concepts</i> were expressed by <i>objects</i> and <i>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>	History of <i>cultural symptoms</i> or " <i>symbols</i> " in general (insight into the manner in which, under varying historical conditions, <i>essential tendencies of the human mind</i> were expressed by specific <i>themes</i> and <i>concepts</i> ).

ANEXO A: O quadro que resume os três níveis de significado e os procedimentos do historiador em relação a eles (PANOFKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. Anchor Books, Estados Unidos, Garden City, N.Y., 1955.)



1 The "Later Canon" of Egyptian Art, after *Travaux relatifs à la philologie et archéologie égyptiennes*, XXVII, 905, p. 144.

