

Comentário I

Elias Thomé Saliba
FFLCH/Universidade de São Paulo

Discorrendo sobre o estatuto da teoria na investigação, Ernst Cassirer escreveu que “na construção da ciência valia o pensamento de Heráclito, de que o caminho para cima e para baixo é o mesmo... Quanto mais crescer o edifício da ciência – argumentava – e quanto maior o arrojo, com o qual ele se projeta às alturas, tanto mais ele necessita do exame e da renovação constante dos seus fundamentos. A afluência de novos fatos deveria ser correspondida pelo *rebaixamento dos fundamentos* que caracteriza a essência de todo conhecimento”. Assim, as questões que o texto de Eduardo Neiva coloca representam, mais amplamente, as inquietações metodológicas mais candentes não apenas das disciplinas interessadas numa história cultural mas, de todo o conjunto complexo das ciências humanas.

Salvo poucas exceções, os historiadores da Cultura estão empenhados em seguir, nos limites da pesquisa, aquela conhecida e descompromissada máxima: “o método é o caminho depois de percorrido...”. Neste clima de desencanto, onde pontificam os neocépticos e os desconstrucionistas – são raríssimas as reflexões, como as de Eduardo Neiva, que busquem os fundamentos teóricos, ou que pretendam ir além do circuito interno e dos dilemas concretos de uma pesquisa particular.

Será possível gerar uma teoria da representação que não recuse a história e realmente capture a variedade e a complexidade da experiência? Esta parece-nos a questão central colocada pelo texto.

Neiva rejeita inicialmente uma compreensão historicista da imagem, calcada numa mal disfarçada teleologia, quase sempre desdobrada num esforço legítimo em situar a obra no interior do sistema unificador que a produ-

ziu. Entre os historiadores, entretanto, a compreensão historicista da imagem deixou marcas muito fortes, sobretudo no emprego sistemático da iconografia como fonte para o conhecimento histórico. Essas marcas são, em parte, provenientes do nosso apego não apenas a uma concepção linear de temporalidade mas, sobretudo, a uma arraigada "iconografia da marcha do progresso"; aquela sutil adesão às iconografias manifestamente falsas da escada e do cone que marcam profundamente nossas concepções relativas à história e ao próprio significado da vida. As iconografias mais conhecidas da evolução estão todas direcionadas, às vezes de modo grosseiro, outras com sutileza, no sentido de reforçar uma cômoda concepção da inevitabilidade e superioridade humanas (Gould 1990:23-45).

"Vós que entraís no inferno das imagens, perdeí toda esperança" – a melancolia de Abel Gance nesta espécie de paródia de Dante, parecia expressar os impasses e as aporias das nossas nostalgias metafísicas e finalistas. No que se refere às imagens, ainda estamos envolvidos nas férreas cadeias de atribuir significados estáveis, que ilustrem histórias de valor e excelência, em lugar do acaso, do aleatório e da contingência que caracterizam a natureza e a história humana. Ao nível do imaginário, ainda permanecemos difusamente nos domínios do finalismo; atribuímos a estabilidade da imagem ao universo que, contudo, destrói o espetáculo no momento em que nos apercebemos dele (Francastel, 1987:94-96).

Portanto, as demandas metodológicas nascidas das tentativas de compreender a história de uma imagem não podem ignorar que o tempo linear, sucessivo e contínuo é, hoje, apenas um instrumento a mais para o historiador, interessado não na reconstrução de um único tempo mas, sim de *tempos* da história – tempos construídos apenas em função das singularidades heurísticas do objeto estudado. Assim, a compreensão historicista parece-nos esgotada, não apenas por sua teleologia intrínseca mas, também ao nível do próprio procedimento historiográfico: por ignorar que toda história de uma imagem, só poderia ser *história de alguma coisa*, inclusive a história de uma imagem para a qual caberia definir um ritmo temporal peculiar, construir-se uma temporalidade precisa, fosse ela cíclica, linear, estacionária ou descontínua (Pomian 1984:19-23; Mairet 1974:1).

Neiva analisa, em seguida e de forma extremamente meticulosa, o método iconológico de Panofsky – que responde, ao contrário do historicismo, a algumas exigências da interrelação passado presente: "as imagens corporificam concepções culturais coletivas" e, são, como nos ensinava Francastel, simultaneamente reflexo e esboço de comportamentos – elas estruturam historicamente formas, ainda que perecíveis, da experiência humana (p.8). A função simbólica, que Neiva localiza a partir da referência fundadora de Cassirer, é definida como uma função mediadora que informa as diferentes modalidades de apreensão da história – quer opere por meio dos signos lingüísticos, das figuras mitológicas ou religiosas, ou dos conceitos do conhecimento científico.

A reflexão do autor é muito percuciente ao detalhar as vantagens e as limitações desse método. Contestando a afirmação de Giulio Argan de que "Panofsky é o Saussure da História da Arte", mostra o quanto a iconologia dis-

tanciou-se dos métodos tributários da semiologia, sobretudo na tendência desta última para um certo tipo de apriorismo e, em última análise, de rejeição da história.

Acreditamos, contudo, que a compreensão iconográfica, embora insuficiente para a interpretação da imagem em toda a sua plenitude, parece não ter suficientemente esgotado todas as suas possibilidades heurísticas. Uma vertente da chamada "História Cultural", por exemplo, amplia bastante a chamada "função simbólica" desdobrando-a nas noções simultaneamente ligadas de *representação*, de *prática* e de *apropriação*. Rompendo com a prescrição antiga que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica de restituição tinha obrigação de identificar – esta história cultural dirige-se às práticas e representações que, plural e contraditoriamente, dão significado ao mundo (Chartier 1989:13-28; Jenkins 1991:21-28).

É importante observar que as metodologias derivadas das preocupações teóricas comuns da iconologia – até pela sua epistemologia difusa em relação à "função simbólica" e à história – recaíram, quase sempre, em procedimentos hermenêuticos ou fenomenológicos. A História Cultural, por um vício pleonástico chamada de "nova", procura as configurações textuais ou iconográficas, no interior da sua historicidade, exigindo, assim, a ruptura com o conceito de um sujeito universal e abstrato, tal como o utilizam a *fenomenologia* com seu apriorismo e (apesar das aparências) a *estética da recepção* (Chartier 1989:1; Hunt 1992:III).

Ambas constroem suas categorias, ou a partir de uma invariância metafísica da individualidade (tida como idêntica através dos tempos), ou pela projeção no universal de uma singularidade que é a de um "eu" ou de um "nós" contemporâneos. Em síntese, ela procura analisar todos os desdobramentos possíveis daquela afirmação de que "o objeto central da iconologia seriam não os símbolos constituídos, mas as instituições que os constituem" (p.7).

Uma tentativa de realização desse *desideratum* é o exame da obra de Mantegna, realizado por R.Starn. A partir de uma análise multilateral designada, sucessivamente, por "relance, visão calculada e olhar perscrutador", o estudo é realizado através de um eixo de pesquisa que supõe que "as propriedades formais das performances ou produções culturais têm conteúdo enquanto representações das estruturas de autoridade" (Starn 1992:279-313).

A perspectiva metodológica é fértil, sobretudo ao historicizar o domínio do *ver*, mostrando que até mesmo as formas possuem conteúdos históricos ou, engendram *lugares* da memória coletiva. Mas, no final, os resultados decepcionam, pela trivialidade em, praticamente, ilustrar, o que já sabíamos sobre a cultura renascentista. Como escreveu Ginzburg, os danos que podem redundar de uma tal leitura "fisiognômica" dos documentos figurados são mais ou menos claros: o historiador lê neles o que já sabe, ou crê saber, por outras vias e pretende "demonstrar" (Ginzburg 1989:63).

Evidência de que, nesta área (mais do que em outras) é mais fácil escrever a receita do que fazer o bolo...

Ao perguntar "qual o modelo de ação signica que habita a iconologia" o autor parece sugerir, como Ginzburg no seu ensaio sobre Aby Warburg

e seus seguidores, que devemos apenas "aguardar os desenvolvimentos futuros" (Ginzburg 1989: 93).

Mas, encontra nas formulações de Peirce um eixo para finalizar e iluminar sua reflexão epistemológica, pois estas se caracterizam justamente por um esforço em trabalhar a questão dos signos na perspectiva da teoria do conhecimento, portanto, na busca de um estatuto lógico para a diversidade das representações.

O autor é muito pertinente ao apontar, por entre o "caótico universalismo" e o "caleidoscópio teórico" derivados da Semiótica (Sercovich IN Peirce 1974:9), a reafirmação de um paradigma amplo, articulado e flexível mas, essencialmente *relacional*. Infelizmente, são raríssimas as reflexões que se dedicam ao exame dos cruzamentos entre História e Semiótica e, mais raras ainda, as pesquisas que conduzam seus procedimentos nesta direção. Os ensaios de Carlo Ginzburg constituem exceções, sobretudo na sua tentativa de buscar um "paradigma indiciário" e abduutivo a partir de dilemas concretos da investigação histórica. Mas, mesmo nas suas pesquisas concretas – como de resto na maior parte da historiografia – parece que, reina soberano o modelo da "antropologia simbólica": rituais, inversões carnavalescas e ritos de passagem estão sendo encontrados em todos os países e em quase todos os séculos. Modelo teóricamente eclético, metodologicamente difuso e, sobretudo, partilhando daquele equívoco argutamente apontado por Neiva, qual seja, o de *considerar as representações humanas como sendo apenas simbólicas*.

Este interesse por uma metodologia reconhecidamente difusa e pouco sólida talvez se explique pelo clima intelectual no qual vivemos, caracterizado por uma desconfiança, em parte legítima, em relação às teorias e aos "fundamentos", ignorando, em solene indiferença, os antigos conselhos de Cassirer.