

# Histórias da iconologia: perspectivas historiográficas sobre a construção do método iconológico de Erwin Panofsky

Histories of iconology: historiographical perspectives about the construction of Erwin Panofsky's iconological method

**Cíntia Chaves Rodrigues**

Mestre em História

Universidade de Brasília (UnB)

rchavescintia@gmail.com

**Recebido:** 03/04/2023

**Aprovado:** 19/07/2023

**Resumo:** O objetivo deste artigo é inventariar modelos explicativos para as transformações sofridas pelo método iconológico de Erwin Panofsky. A historiografia tende a explicar esse processo com base na migração definitiva do autor da Alemanha para os Estados Unidos em razão da ascensão do nazismo. Apesar da inegável importância desse elemento, a explicação para a trajetória de transformação do método não pode se esgotar nela. É, portanto, necessário construir novos percursos analíticos que considerem o que se tornou a iconologia na obra de Panofsky e na própria disciplina da história da arte.

**Palavras-chave:** Panofsky; iconologia; história da arte.

**Abstract:** This paper's purpose is to outline the explicative models for the changes in Erwin Panofsky's iconological method. Historians tend to explain this process by focusing on the author's definitive migration from Germany to the United States due to the rise of Nazism. Despite the undeniable importance of Panofsky's migration, this explanation seems insufficient. Therefore, we consider the need to build new analytical pathways that consider what iconology has become in Panofsky's work and in the History of Art in general.

**Keywords:** Panofsky; iconology; art history.

A história da arte contemporânea depende, em grande medida, da visão metodológica de Erwin Panofsky. Hoje em dia é esperado de um ou uma estudante da arte do passado que tente situar seu estudo em um contexto e decifrar, em algum nível, as ideias pessoais e culturais que este incorpora. Buscando os sempre elusivos “significados” das obras de arte, os estudiosos formados nos últimos trinta e cinco ou quarenta anos continuam demonstrando sua dívida especial para com as últimas obras de Panofsky (HOLLY, 1984, p.158).<sup>1</sup>

Em 1984, a historiadora Michael Ann Holly destacava a posição fundamental de Erwin Panofsky entre os grandes nomes da história da arte. Décadas depois, é possível afirmar a permanência dessa posição, em especial, pela ampla difusão de seu método iconológico no campo. Assim, no decorrer do tempo, a iconologia de Panofsky se tornou a base metodológica de inúmeros estudos da história da arte. É possível flagrar muitas transformações no método ao longo da carreira de Panofsky, marcada pela revisão permanente dos marcos intelectuais que ainda hoje o distinguem, sobretudo entre os historiadores da arte. Há, porém, três momentos particularmente fortes nesse percurso: os anos de 1932, 1939 e 1955, quando foram publicados respectivamente, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, *Studies in iconology* e *Meaning in the visual arts*.

A iconologia e os textos de Panofsky que a definiram já foram examinados pela historiografia da arte, tendo em foco as origens, o processo formativo e as relações da iconologia com outros aparatos conceituais e metodológicos do próprio autor e também de seus pares. Sendo assim, a dedicação à “gênese” da iconologia e à consolidação dos aparatos textuais que a consolidaram acabou por produzir uma história da iconologia. Mesmo tomando como base tais elementos, reconhecemos que traçar uma história singular e linear de um método ou prática disciplinar pode relegar a multiplicidade de suas recepções, usos e efeitos que se ramificam no tempo e no espaço ao segundo plano. De antemão, para fundamentar essa perspectiva analítica, é necessário realizar um mapeamento das transformações textuais da iconologia nos textos de Panofsky, bem como um inventário das explicações disponíveis na historiografia para tal fenômeno.

Costuma-se alegar que a gênese da iconologia de Panofsky está localizada em um artigo publicado em 1932 na revista *Logos* (PANOFSKY, 2012). O escrito, muito próximo das discussões filosóficas do período, consiste em uma proposição para a interpretação e descrição de objetos

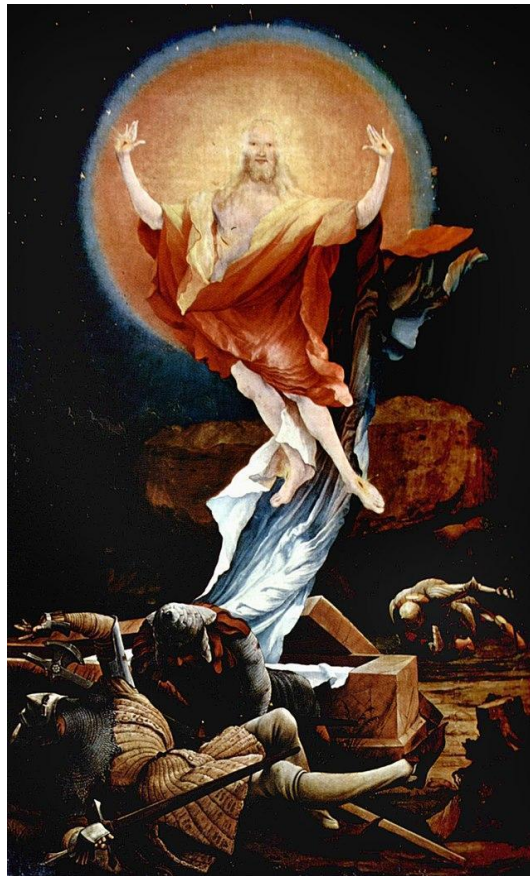
---

<sup>1</sup> Texto original: “Contemporary art history in large part depends upon the methodological vision of Erwin Panofsky. It is now orthodox for a student of past art to attempt to situate his or her study in a context and to decipher, on some level, the personal and cultural ideas that it embodies. Pursuing the always-elusive “meanings” of works of art, scholars trained within the last thirty-five or forty years continue to demonstrate their special debt to Panofsky’s later works”.

artísticos. Ao mesmo tempo, surge como uma resposta aos problemas do campo e um posicionamento frente a outros intelectuais, caso de Martin Heidegger (ELSNER; LORENZ, 2012, p. 494). Em um primeiro momento, o material funciona como uma retomada da crítica feita por Panofsky aos modos de interpretação formalistas, em grande destaque naquele momento. O argumento da crítica inicial está na concepção de que não é possível desenvolver uma descrição puramente formal de um objeto, visto que, em qualquer esforço descritivo, por mais simples que seja, os elementos “puramente formais” da representação são “renegociados” em elementos simbólicos. Para alcançar uma descrição puramente formal, seria necessário se ater somente aos contrastes de cores e nuances de uma obra, rejeitando até mesmo constatações simples. Determinar a presença de elementos como figuras humanas, pedras ou rochas já ultrapassaria a esfera de uma descrição estritamente formal, para Panofsky (PANOFSKY, 2012, p. 469).

O caminho escolhido para construir essa crítica parte de um exemplo concreto, no caso, a Ressurreição de Cristo de Matthias Grünewald [Imagem 1]. Panofsky observa que, se o objetivo fosse uma percepção somente formal, não seria possível determinar que a área escura da imagem é um céu noturno, ou até mesmo, que a parte central da imagem consiste em um corpo humano, visto que, ao fazer isso, “nós já teremos colocado uma entidade formal espacialmente ambígua em relação a um conteúdo perceptivo preciso e tridimensional” (PANOFSKY, 2012, p. 469). Dessa maneira, nos próprios modelos formais de análise haveria uma descrição do significado. Ao descrever uma figura humana de braços abertos no centro da imagem ou ao identificar o “terror ou deslumbramento” dos homens que figuram abaixo dela, fazemos uso de “conceitos familiares da nossa experiência cotidiana”. É a partir desse aspecto crítico ao formalismo que Panofsky apresenta sua proposição. O autor compreende essa descrição sob os termos de um nível primário do significado, denominado significado fenomenológico, subdividido em factual e expressivo.

**Imagem 1** - Matthias Grünewald. Resurrection



**Fonte:** Wikimedia Commons.

Panofsky dá um passo além na descrição e reconhece que, ao afirmar que a figura no centro é uma imagem de Cristo, está em vigor outro tipo de significado. Essa afirmação exige um outro mecanismo de fundamentação, visto que a experiência cotidiana não lhe basta, em contraste com a descrição anterior. Dessa maneira, opera no nível secundário do significado – ou significado dependente do conteúdo –, alcançado somente através do conhecimento literário. Para exemplificar tal distinção, Panofsky ressalta de maneira bem humorada que um observador sem conhecimento do conteúdo cristão poderia ver em *A Última Ceia* de Leonardo da Vinci somente “um jantar animado” (PANOFSKY, 2012, pp. 469-470).

Interessa-nos observar que o texto de 1932 de Panofsky opera entre os exemplos concretos e as considerações filosóficas de amplo espectro. Se, para designar os níveis de significado da descrição

e interpretação dos objetos artísticos, o autor parte de uma obra específica, para reconhecer as limitações e desafios dessa mesma atividade, Panofsky recorre aos problemas filosóficos da própria natureza da interpretação. Dessa maneira, reconhece que, seja ao descrever o significado fenomenológico ou o significado dependente do conteúdo, estaríamos inseguros sobre a legitimidade dessa descrição. Em sua percepção, não se deveria reduzir o significado secundário, por exemplo, a conexões diretas entre objeto e fontes literárias. Sendo assim, para garantir a legitimidade da interpretação, seria necessário um “nível superior de autoridade” que opere para além da obra específica. Para o caso do significado primário, esse nível superior seria a “identificação do estilo” [*Stilerkenntnis*], enquanto para o significado secundário seria o “conhecimento dos tipos” [*Typenlehre*] (PANOFSKY, 2012, p. 473).

Ao formular tal resposta para o problema da interpretação de objetos artísticos, Panofsky considera uma questão presente nos escritos de Heidegger: a violência na ação interpretativa. Todo ato interpretativo, ao trazer à tona aquilo que não está dito, seria uma violência, justamente pela interferência da visão de mundo presente na subjetividade do intérprete. Portanto, para garantir que a interpretação é adequada, é preciso encontrar o que impõe limites à essa prática, em termos de um critério objetivo ou de circunstâncias empíricas. A interpretação dos objetos artísticos está calcada, para Panofsky, em uma relação de retroalimentação entre geral e particular, em que “a ferramenta que adquire conhecimento e o objeto que se tenta compreender estão relacionados reciprocamente e cada um garante efetivamente o outro” (PANOFSKY, 2012, p. 477-478).

Em seguida, Panofsky acrescenta aos níveis anteriores, o que designa como o nível mais profundo do significado, que ultrapassa e independe do conteúdo de um artefato artístico particular. A partir do vocabulário de Karl Mannheim<sup>2</sup>, ele é denominado significado documental ou significado intrínseco. Este terceiro nível revela algo que não é intencional, uma tendência caracterizada pelo produtor, período, povo e comunidade cultural em suas características específicas:

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

---

<sup>2</sup> Sobre a relação entre Panofsky e Mannheim cf. Hart (1993, pp. 534-566).

extensão em que a energia de uma visão de mundo tão particular foi canalizada para a matéria moldada e irradia para seu espectador (PANOFSKY, 2012, p. 479).<sup>3</sup>

Para alcançar essa interpretação, as fontes literárias não são suficientes, especialmente quando entendidas enquanto correspondentes diretas do significado. Sua fonte está parcialmente ancorada na visão de mundo do intérprete, fundamentalmente subjetiva, o que sugere a necessidade de um princípio de correção objetivo (PANOFSKY, 2012, p. 479). A história intelectual geral é a solução encontrada para mediar a subjetividade inerente da busca pelo significado intrínseco. Nela se encontra a delimitação do que era possível ou não na particularidade dos períodos e culturas (PANOFSKY, 2012, p. 480). Então, alicerçado nas questões expostas, Panofsky organiza suas proposições em um quadro [Tabela 1], consciente de que o esforço de síntese poderia ser mal interpretado como uma “forma de racionalismo fora de contato com a vida cotidiana”. Por fim, afirma que, apesar dos níveis separados, o processo interpretativo deve ser tomado como um processo unificado (PANOFSKY, 2012, p. 482).

**Tabela 1.** 1932 – Alemão/Inglês<sup>4</sup>

<b>Gegenstand der Interpretation</b> [Object of interpretation]	<b>Subjektive Quelle der Interpretation</b> [Subject source of interpretation]	<b>Objektives Korrektiv der Interpretation</b> [Objective corrective of interpretation]
1. Phänomensinn (zu teilen in Sach- und Ausdruckssinn)  [Phenomenal meaning (to be separated into factual and expressive meaning)]	Vitale Daseinserfahrung  [Vital experience of being]	Gestaltungsgeschichte (Inbegriff des Darstellungsmöglichen)  [History of styles (the quintessence of what it is possible to represent)]

<sup>3</sup> Texto original: “Likewise, but in a deeper and more general sense, the products of art are governed beyond their phenomenal meaning and their meaning dependent on content by an ultimate intrinsic meaning: the unintentional and subconscious self-revelation of a fundamental attitude towards the world which is characteristic in equal measure of the individual producer, the individual period, the individual people, and the individual cultural community. The magnitude of an artistic achievement in the end depends upon the extent to which the energy of such a particular worldview has been channelled into moulded matter and radiates towards its viewer”.

<sup>4</sup> Optamos por apresentar tanto a versão em alemão (PANOFSKY, 1979), quanto a tradução para o inglês de Elsner e Lorenz (PANOFSKY, 2012).

2. Bedeutungssinn [Meaning dependent on content]	Literarisches Wissen [Literary knowledge]	Typengeschichte (Inbegriff des – Vorstellungsmöglichen) [History of types (the quintessence of what it is possible to imagine)]
3. Dokumentsinn (Wesenssinn) [Documentary meaning (intrinsic meaning)]	Weltanschauliches Urverhalten [Worldview Ur-behaviour]	Allgemeine Geistesgeschichte (Inbegriff des weltanschaulich Möglichen) [General intellectual history (the quintessence of what is possible within a given worldview)]

O texto aqui descrito marca a chamada “gênese” da iconologia, fundando seu desenho inicial em três níveis de significado que necessitam de correção e controle. Trata-se de uma proposição ampla e de teor filosófico para um campo recém-formado cujas práticas ainda estavam em debate. Após a publicação de 1932, o texto e a tabela foram retomados e modificados em 1939. A introdução de *Studies in iconology* apresenta as propostas de Panofsky em seu novo contexto e conta com uma abordagem distinta da que observamos até aqui. Enquanto em 1932 o ponto de partida para a reflexão era um caso específico, em 1939 isso dá lugar a uma afirmação de princípio geral: “A iconografia é o ramo da história da arte que se preocupa com o tema ou significado das obras de arte, em oposição a sua forma” (PANOFSKY, 1939, p. 3). Assim, no lugar de uma crítica localizada ao formalismo, delimita-se inicialmente o que é uma percepção do ponto de vista da forma em contraposição ao significado/tema.

Para fazê-lo, utiliza um exemplo mencionado na publicação anterior, mas que nesse momento ganha mais centralidade. Panofsky descreve que ao se deparar com um conhecido na rua que o cumprimenta retirando o chapéu, é possível observar e interpretar a ação nos três níveis de significado. A ação de retirar o chapéu, sob a perspectiva formal, é simplesmente uma mudança de cores, linhas e volumes que fazem parte do campo visual. Entretanto, ao identificar um objeto (cavalheiro) e um evento (retirada do chapéu), já se trata de uma esfera do significado que ultrapassa somente a percepção formal, configurando o significado factual. Em conjunto, pode-se identificar as nuances psicológicas do cumprimento – se o homem está de bom ou mau humor, por exemplo.

Assim, chega-se ao significado expressional (PANOFSKY, 1939, p. 3). Panofsky, então, aglutina esses dois aspectos e os denomina significado primário ou natural. Vale ressaltar que este é correspondente ao significado fenomenológico apresentado no artigo de 1932.

Nesse momento, já é possível perceber que a apresentação dos níveis interpretativos não é mais realizada a partir do caso de uma obra de arte específica, mas de um gesto geral. Seguindo o caminho do exemplo, Panofsky afirma que compreender o gesto de levantar o chapéu enquanto um cumprimento ultrapassa a percepção sensível do significado primário, adentrando o território do inteligível: o significado convencional (denominado anteriormente “significado dependente do conteúdo”) (PANOFSKY, 1939, p. 4). E, por fim, a ação descrita pode revelar ao observador algo sobre a “personalidade” daquele sujeito. Sendo ela condicionada pelo período, local, condição social, história pessoal e coletiva e, também, uma visão de mundo particular. Segundo Panofsky, esses fatores se manifestam de maneira sintomática e devem ser articulados a outras observações similares. O significado intrínseco é “um princípio unificador que fundamenta e explica tanto o evento visível quanto seu significado inteligível, e que determina até mesmo a forma sob a qual o evento visível ganha seus contornos” (PANOFSKY, 1939, p. 5).

Em seguida, Panofsky “transfere os resultados” dessa análise de um gesto cotidiano para o objeto artístico e sistematiza textualmente três níveis: (1) Significado primário ou natural (subdividido em factual e expressional), denominado pré-iconográfico; (2) Significado secundário ou convencional, denominado iconográfico; (3) Significado intrínseco ou conteúdo, denominado interpretação iconográfica em um sentido mais profundo. Aqui, vale ressaltar que os elementos que compõem o último nível são nomeados valores simbólicos, escolha que remete à obra de Ernst Cassirer (PANOFSKY, 1939, pp. 5-7).

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

O historiador da arte deverá averiguar o que considera o significado intrínseco de uma obra, ou grupo de obras, a que dedica sua atenção, em contraste com o que



pensa ser o significado intrínseco de quantos outros documentos da civilização relacionados àquela obra ou grupo de obras ele for capaz de dominar: documentos que dão testemunho das tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação (PANOFSKY, 1939, p. 16).<sup>5</sup>

A tabela que sintetiza os níveis passa a ser denominada quadro sinóptico e sofre alterações significativas. Além do acréscimo de uma nova coluna, os títulos também foram modificados. Foi acrescentada uma forma de unificar os princípios corretivos, indicada na lateral da publicação original, a “História da Tradição” [Tabela 2].

**Tabela 2.** Panofsky (1939)

<b>Objeto da interpretação</b>	<b>Ato da interpretação</b>	<b>Equipamento para interpretação</b>	<b>Princípio de controle da interpretação</b>
I – Tema <i>primário</i> ou <i>natural</i> – (A) factual, (B) expressional -, constituindo o mundo dos motivos artísticos	<i>Descrição pré-iconográfica</i> (e análise pseudo-formal)	<i>Experiência prática</i> (familiaridade com <i>objetos</i> e <i>eventos</i> )	História do <i>estilo</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>objetos</i> e <i>eventos</i> foram expressos pelas <i>formas</i> )
II – Tema <i>secundário</i> ou convencional, constituindo o mundo das <i>imagens</i> , <i>histórias</i> e <i>alegorias</i>	<i>Análise iconográfica</i> no sentido estrito da palavra	<i>Conhecimento de fontes literárias</i> (familiaridade com <i>temas</i> e <i>conceitos</i> )	História dos <i>tipos</i> (compreensão da maneira pela qual, sub diferentes condições históricas, <i>temas</i> ou <i>conceitos</i> específicos foram expressos por <i>objetos</i> e <i>eventos</i> )
III – <i>Significado intrínseco</i> ou <i>conteúdo</i> , constituindo o mundo dos valores ‘simbólicos’	<i>Interpretação iconográfica</i> em um sentido mais profundo ( <i>Síntese Iconográfica</i> )	<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as <i>tendências essenciais da mente humana</i> ), condicionada pela psicologia pessoal e ‘ <i>Weltanschauung</i> ’	História dos <i>sintomas culturais</i> ou ‘ <i>símbolos</i> ’ em geral (compreensão da maneira pela qual,

<sup>5</sup> Texto original: “The art-historian will have to check what he thinks is the intrinsic meaning of the work, or group of works, to which he devotes his attention, against what he thinks is the intrinsic meaning of as many other documents of civilization historically related to that work or group of works, as he can master: of documents bearing witness to the political, poetical, religious, philosophical, and social tendencies of the personality, period or country under investigation”.

			sob diferentes condições históricas, <i>tendências essenciais da mente humana</i> foram expressas por <i>temas e conceitos</i>
--	--	--	--

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

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

Por fim, com a publicação de *Meaning in the visual arts* em 1955, uma de suas obras mais conhecidas, Panofsky revisita a introdução de *Studies in iconology* e realiza uma modificação fundamental. A “interpretação iconográfica em um sentido mais profundo” dá lugar, enfim, à interpretação iconológica. Com a consolidação da tríade (pré-iconográfico, iconográfico e iconológico) percebemos a sistematização de seu método (PANOFSKY, 1955). Tendo percorrido as principais alterações sofridas no método de Panofsky a partir dos três momentos principais de revisão do seu texto formativo, precisamos inventariar as principais explicações para esse processo.

Identificamos dois alinhamentos explicativos complementares, que operam a partir da premissa de que a migração de Panofsky para os Estados Unidos gerou a modificação de sua metodologia. Em primeiro lugar, a ideia de uma tradução no sentido linguístico: as alterações realizadas nas obras de Panofsky seriam fruto do deslocamento da língua alemã para a língua inglesa. Em segundo lugar uma tradução no sentido cultural<sup>6</sup>: a percepção de que a mudança do contexto cultural, concretamente expresso nas novas interlocuções de Panofsky, teria levado à modificação do método. Essas duas proposições estão entrelaçadas e ambas reforçam uma divisão analítica para a obra de Panofsky em uma fase alemã e uma fase estadunidense.

A questão da tradução linguística da obra de Panofsky leva em conta uma diferença estrutural nas duas línguas. Na perspectiva de Carlo Ginzburg, o desafio da tradução das perspectivas do autor não se resumia ao fato de o inglês não ser sua língua materna, mas incluía o fato de ser uma língua “precisa e inequívoca” (GINZBURG, 1989, p. 49). Esse deslocamento linguístico teria descaracterizado a “sutileza” e “impacto” das proposições de Panofsky em língua alemã (LEVINE, 2013, p. 329). Apesar de ser um ponto recorrente, em especial quando se trata da tradução de termos fundamentais de sua metodologia, a questão linguística não é utilizada na historiografia como uma explicação central para esse processo de modificações, pelo contrário, está sempre associada à tradução cultural.

A assimilação pelo contexto estadunidense é apontada como principal fator de transformação do método. Ao traçar a “gênese” e trajetória da iconologia, Elsner e Lorenz reforçam esse argumento: se, em 1932, o texto tinha como objetivo se posicionar frente a “opponentes precisos” e propor uma compreensão teórica/filosófica nova, a partir de 1939 o tom passa a ser mais casual, “professoral” e, conseqüentemente, menos aberto. Na perspectiva dos autores, isso representa “um apelo para sua inclusão em um novo país e um novo sistema cultural, como um pensador adaptável (mas também divertido) e como um estudioso sério” (ELSNER; LORENZ, 2012, pp. 494-495). Nesse sentido, a historiadora Emily Levine observa que estudiosos questionam, em comparação com os primeiros escritos de Panofsky em alemão, se a iconologia conforme a conhecemos teria sequer sido formulada caso o autor não migrasse para os Estados Unidos (LEVINE, 2013, pp. 328-329).

---

<sup>6</sup> A percepção de uma tradução linguística e uma tradução cultural fazem referência ao vocabulário utilizado por Emily Levine em Levine (2013, p. 329).

Levine sugere, ainda, que as críticas feitas à “fase alemã” seriam irreconhecíveis para o autor em sua “fase americana”, pois sua proposta era antes um ponto de partida, muito mais que um objetivo final (LEVINE, 2013, p. 325).

As análises são frequentemente acompanhadas de juízos de valor sobre o resultado desse processo. Além de descrever e mencionar o pragmatismo adquirido no percurso, há a observação de que as mudanças acarretaram uma perda no método. Elsner e Lorenz, por exemplo, ao descreverem o possível “constrangimento” de Panofsky pela aproximação de sua proposição teórica com estudiosos que se revelaram nazistas – aqui, fazem referência aos momentos em que Panofsky faz uso das ideias de Heidegger em seu ensaio de 1932 –, afirmam que isso “pode explicar sua necessidade persistente de revisar o ensaio em 1939 e 1955, bem como o empobrecimento [*dumbing down*] de um argumento proposicional para um pragmatismo didático” (ELSNER; LORENZ, 2012, p. 511).

Enquanto Levine pontua que:

Ainda assim, é a triste verdade que uma tragédia da emigração seja que a tradução – tanto linguística quanto cultural – da erudição de Panofsky acabou por produzir ideias que foram *purificadas de sua sutileza e embotadas em seu impacto*. Se a Primeira Guerra Mundial levou Cassirer e Panofsky, inspirados por Warburg, a expandir a noção de racionalidade, então a Segunda Guerra Mundial teve o efeito oposto: o medo da destruição humana pela irracionalidade mostrou a importância dos absolutos (LEVINE, 2013, p. 329).<sup>7</sup> [grifos meus]

A importância da migração de Panofsky da Alemanha para os Estados Unidos, determinada pela ascensão do nazismo, é inegável. Entretanto, a sua utilização enquanto mecanismo de transformação principal na obra do autor acaba por produzir uma oposição binária entre uma fase alemã e uma fase estadunidense. Tal contraste é crucial e encontra respaldo na comparação entre 1932 e 1939/1955, mas acaba por simplificar um processo que, em nossa perspectiva, incide em outros fatores ao largo da tradução linguística e cultural. Em uma primeira medida, é preciso delimitar o que se tornou a proposta de Panofsky para descrição e interpretação de objetos artísticos,

---

<sup>7</sup> Texto original: “Yet it is the sad truth that one tragedy of the emigration is that the translation - both linguistic and cultural - of Panofsky's scholarship ultimately yielded ideas that were purified of their subtlety and blunted in their impact. If the First World War led Cassirer and Panofsky, inspired by Warburg, to expand the notion of rationality, then the Second World War had the opposite effect: fear of human destruction through irrationality showed the importance of absolutes”.

para além das noções de pragmatismo e didatismo. Para essa primeira questão, é possível traçar uma perspectiva à qual nos alinhamos.

Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, na introdução para a tradução italiana de *Meaning in the visual arts (Il significato nelle arti visive)*, buscam delimitar o que se tornou o método de Panofsky, ressaltando que não se trata somente de uma tradução dos termos:

[...] a simplificação da terminologia e da linguagem que caracteriza a versão de 1939 não é a simples consequência de uma mudança linguística, ou seja, não é atribuível a um dado puramente formal, visto que a tradução inglesa representa a codificação da iconologia como método de investigação e como disciplina inserida na história da arte (CASTELNUOVO; GHELARDI, 2010, p. XXIX).<sup>8</sup>

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

É importante destacar, adicionalmente, o papel operado pelo próprio Panofsky ao produzir uma narrativa sobre sua trajetória em seu conhecido escrito *Three Decades of Art History in The United States – Impressions of a Transplanted European, epílogo de Meaning in the visual arts*<sup>9</sup>. Em um texto menos voltado para as especificidades metodológicas e epistemológicas da disciplina, Panofsky apresenta um panorama da história da arte nos Estados Unidos, em especial sob sua perspectiva de emigrado. Sustenta que as raízes da disciplina e seus fundamentos foram originados na Alemanha, mas que

---

<sup>8</sup> Texto original: “Se confrontiamo questo intervento del 1932 con la versione pubblicata nel 1939 come introduzione a *Studies in Iconology*, e poi come saggio autonomo nel *Significato nelle arti visive*, giungiamo a due conclusioni importanti. Anzitutto: la semplificazione della terminologia e del linguaggio che caratterizza la versione del 1939 non è la semplice conseguenza di un mutamento linguistico, cioè non è riconducibile a un dato puramente formale, visto che la traduzione inglese rappresenta la codificazione dell'iconologia come metodo di indagine e come disciplina all'interno della storia dell'arte. In secondo luogo: l'omologia uomo-mente, opera-artista, che costituisce il presupposto dell'interpretazione iconologica, ci rivela che l'iconologia non è concepita da Panofsky come un metodo esaustivo, ma in stretta connessione con la storia della cultura. Anzi, proprio la "conoscenza documentaria" implica quella pluralità dei metodi di indagine sottolineata nella lettera a Von Simson”.

<sup>9</sup> Publicado originalmente como *The History of Art*, publicado em 1953 na obra *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, editada por W. R. Crawford. O texto foi posteriormente republicado em 1955 em *Meaning in the Visual Arts* sob o título: *Three Decades of Art History in The United States – Impressions of a Transplanted European*.

encontrou na América do Norte a possibilidade de expansão do pensamento para além das fronteiras nacionais. Em adição, menciona que tal amplitude do pensamento permite que historiadores da arte se posicionem frente às expressões artísticas contemporâneas com o mesmo rigor científico que olha para o passado, argumentando que a “distância histórica’ [...] provou ser substituível pela distância cultural e geográfica” (PANOFSKY, 1955, p. 329). A distância da Europa, que décadas antes poderia ser considerada uma fraqueza, se torna um atrativo, em sua perspectiva.

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

Talvez o maior lucro que o erudito estrangeiro poderia colher com sua transplantação era estar permanente e diretamente exposto a uma história da arte sem limitações provinciais no tempo e no espaço e poder tomar parte na evolução de uma disciplina animada por um espírito jovem de aventura. Além disso, era uma benção para ele entrar em contato – e, às vezes, em conflito – com um positivismo anglo-saxão que, por princípio, repudiava a especulação abstrata; tomar maior consciência dos problemas materiais (colocados, por exemplo, pelas diversas técnicas de pintura e gravação e os fatores estáticos na arquitetura) que na Europa tendiam a ser considerados como concernentes mais aos museus e escolas de tecnologia que às universidades; e, finalmente, mas não menos importante, ser forçado a se expressar, de qualquer modo, em inglês (PANOFSKY, 2014, p. 420).

Vê-se que, em sua concepção, a própria interlocução encontrada nos Estados Unidos, muitas vezes não-profissional, obrigou os intelectuais a se expressarem de maneira mais precisa e compreensível (PANOFSKY, 1955, pp. 329-330). Com isso, ficam evidentes que alguns dos elementos utilizados para explicar a profunda mudança na produção de Panofsky, especialmente no que tange ao seu método iconográfico e iconológico, são frutos de uma análise do próprio autor ao refletir sobre os vinte anos que passara naquele país, até então.

Sendo assim, visando a abarcar as nuances de um método tão difundido disciplinar e intelectualmente, propõe-se um novo percurso analítico. É necessário traçar histórias pluralizadas da iconologia, tendo em vista que esta foi recebida, interpretada e aplicada de maneiras distintas em diferentes comunidades acadêmicas ao redor do mundo e em diferentes momentos do tempo. Sob essa premissa, uma leitura amplificada das múltiplas manifestações em torno de uma ferramenta

disciplinar, neste caso o método iconológico, pode proporcionar um novo entendimento das especificidades de suas histórias locais.<sup>10</sup>

Dessa maneira, concluímos que a identificação dos modos explicativos frequentes para a transformação do método e daquilo que se tornou a iconologia é apenas o primeiro passo. O estudo das transformações no método iconológico de Panofsky implica uma revisão de seus escritos, de seus círculos intelectuais, bem como de seus intérpretes. Será possível, assim, repensar usos e funções de um legado intelectual, sem desconsiderar as disputas institucionais que acarretava. Além das transformações externas, é importante examinar as transformações internas do método no curso da sistematização proporcionada pelo autor e pelos intérpretes de sua obra. Erwin Panofsky e seu esquema metodológico permanecem em uso recorrente na academia da atualidade. Essa permanência esquemática permite propor que as perspectivas filosóficas sobre a natureza e a interpretação de obras de arte, deram lugar a um modo de operação que difundiu publicamente sua obra. Portanto, é significativo ultrapassar o esquema para, através dele, iniciar o rastreamento das trajetórias constitutivas do método.

#### Referências bibliográficas:

CASTELNUOVO, Enrico & GHELARDI, Maurizio. 97 Battle Road. In: PANOFSKY, Erwin. **II significato nelle arti visive**. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2010.

ELSNER, Jas & LORENZ, Katharina. The Genesis of Iconology. **Critical Inquiry**, v. 38, n. 3, 2012, pp. 483-512.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HART, Joan. Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue of Interpretation. **Critical Inquiry**, v. 19, n. 3, 1993, pp. 534-566.

---

<sup>10</sup> A perspectiva de uma leitura amplificada para este caso surge em acordo com a abordagem de *distant readings* conforme encontramos em Pomata (2014). Ao analisar o caso, Pomata sugere essa leitura amplificada para explorar as raízes do caso médico enquanto gênero epistêmico. Vale destacar que, no caso desta pesquisa, a pluralização das histórias de uma ferramenta ou prática do conhecimento diz respeito aos seus usos e efeitos imediatos e subsequentes às publicações, e não à uma busca por suas origens.

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

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

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais** (Trad. Kneese & Guinsburg), 2014.

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

PANOFSKY, Erwin. On the problem of Describing and Interpretating Works of the Visual Arts (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). **Critical Inquiry**, v. 38, n. 3, 2012, p. 467-482.

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

PANOFSKY, Erwin. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: KAEMMERLING, Ekkehard (Ed.). **Ikonographie und Ikonologie: Theorien - Entwicklung - Probleme**. Köln: DuMont, 1979.

POMATA, Gianna. The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre. **Literature and Medicine**, v. 32, n. 1, 2014, pp. 1-23.