

historia: fronteiras



Vol. II

Eunice Nodari
Joana Maria Pedro
Zilda M. Gricoli Iokoi
(organizadoras)

Volume II



História: Fronteiras

XX Simpósio Nacional da ANPUH

Florianópolis-SC

Julho de 1999

ANPUH

Humanitas
FFLCH/USP

1999

HISTÓRIA E ARTE, HISTÓRIA DAS ARTES, OU SIMPLEMENTE HISTÓRIA?

Marcos Napolitano
Universidade Federal do Paraná

INTRODUÇÃO

A partir das questões surgidas ao longo da pesquisa que culminou na minha tese de doutorado¹, vou tentar arrolar algumas questões teórico-metodológicas relativas aos usos que o historiador faz do documento artístico. Mais do que propor alguns pontos para pensar a história social da arte, minha preocupação central é relacionar história social e arte.

Na verdade, esta discussão não é novidade, ao menos em outras áreas do conhecimento. A tradição dos *cultural studies*, desde o final dos anos 50, vem tentando equacionar um tipo de abordagem da cultura, produzida sobretudo nos dois últimos séculos pelas sociedades ocidentais, tendo como propósito superar a avaliação qualitativa da obra de arte ou a explicação do fato estético por uma simples consequência do meio social que a produziu. Outra contribuição importante dos autores ligados aos *cultural studies* foi o entrecruzamento de questões e abordagens oriundas das áreas de comunicação, artes, linguagem e sociologia². De qualquer forma, acreditamos que o campo da história ainda pode aprofundar certas questões teórico-metodológicas no estudo da arte, entendida como fenômeno global (estético, sociológico, linguístico, comunicacional etc).

Dado os limites deste texto, começaria diretamente propondo algumas considerações gerais, que serão refinadas pelos debatedores. Mais do que as afirmações inequívocas, gostaria que es-

tas considerações fossem percebidas pelos participantes deste encontro como eixos de condução da exposição, sujeitas a revisões e aprofundamentos.

Para começar a discussão, partimos de uma premissa gasta, mas que ainda causa alguma confusão entre sociólogos e historiadores. Por um lado, a arte não é apenas reflexo do “real”, por outro, ela não é completamente autônoma. Partimos, pois, de uma ambigüidade: toda arte é interessada, ao mesmo tempo que toda arte é pura... A aparente obviedade destas premissas não devem desviar vossa atenção. Se em algumas áreas estas questões talvez já tenham sido equacionadas, na história e na sociologia, tradicionalmente, elas são “resolvidas” de maneira dicotômica. Não basta se posicionar por uma ou por outra, ou mesmo aceitar a ambigüidade desta premissa. É preciso enfrentá-la do ponto de vista teórico-metodológico. Eis nossa preocupação básica.

Outro vício de análise, mais presente nos trabalhos dos historiadores vinculados à tradição de esquerda, é o julgamento da “eficácia” histórica da obra de arte e dos posicionamentos dos artistas, apontando *a posteriori* seus erros e acertos na expressão crítica de um momento histórico e de um contexto social particular. A esse respeito, vale uma outra sugestão: a arte não faz a história. A arte participa dela. Obviamente, ao “participar” ela “faz”, mas o que eu quero sublinhar são as mediações e as sutilezas necessárias na análise da historicidade da obra e dos artistas. Nem expressão direta da ideologia, nem veículo perfeito para a propaganda, o campo da arte, pela ambigüidade e polissemia de suas bases, abre-se para a gestação de projetos sociais e utopias, assim como expressa visões de mundo predominantes ou contestadoras. Tanto em um como em outro, as contradições, ambigüidades e tensões saltam aos olhos. No limite, a experiência artística, seja do pólo produtor ou do pólo receptor, é feita a partir destas contradições, ambigüidades e tensões. O historiador não deve julgá-las, mas entendê-las e situá-las. Estas considerações iniciais nos remetem a um problema conceitual mais difícil de equacionar: como poderia ser analisada a obra de arte, do ponto de vista do historiador? Em minha opinião, a obra deveria funcionar como uma espécie de receptáculo de temporalidades,

tradições e projetos sócio-históricos, que encontram nela uma formulação material, concreta, submetida a um conjunto de códigos estabelecidos por cada área de expressão, estilo e gênero artístico. Em complemento, o artista poderia ser visto como o ponto de convergência das tensões entre o estético, o sociológico e o ideológico, superando a velha questão da intencionalidade ou da psicologia individual para aplicar à sua relação com a obra.

PROBLEMATIZAÇÃO

Não podemos afirmar que “toda” história da cultura e da arte reafirmem a noção de sucessão evolutiva de escolas e estilos, marcas da visão dita “tradicional” de história. A “história cultural” proposta por Burkhardt e Nietzsche anunciavam uma crítica radical à noção de progresso; a noção de configuração desenvolvida por Norbert Elias reafirmava os limites e possibilidades da sociabilidade por trás dos “gênios” criativos, como no seu clássico estudo sobre Mozart; a “iconologia” de Erwin Panofsky, trabalhando com as convenções e possibilidade do “olhar” de cada época histórica e de cada contexto social, também ofereceu novas possibilidades para o estudo da arte, sobretudo as artes figurativas e para a arquitetura.

A despeito destes importantes clássicos do pensamento ocidental, a tendência que mais se disseminou e tem informado não só o grande público como também muitos especialistas é uma certa visão evolutiva, que destaca a sucessão de estilos e correntes artísticas, consagrando uma periodização desenvolvida para entender as tendências de alguns centros de criação, como Paris, Florença ou Madrid. Por exemplo, o eixo Renascimento-Barroco-Classicismo-Romantismo-Impressionismo, culmina nas Vanguardas históricas do começo do século XX, como se todos os problemas relativos à criação artística - das artes da palavra, artes plásticas e artes e performance - pudessem ser compreendidos dentro desse esquema. Dentro de cada grande tendência de época, os críticos se esforçam para estabelecer estilos reconhecíveis, escolas regionais e variações temporais (ex: “Barroco tardio, Pré-Romantismo etc). Esse método que Giulio C.Argan, define como “o método do perito”, foi uma tentativa de

estabelecer uma disciplina positiva para o estudo da arte, muito influente até hoje³.

Outra característica importante para entender a noção tradicional de história da arte, é a consagração da “obra prima” como fonte da história e do “gênio” como categorias centrais da análise. Conforme Argan “para a maior parte dos historiadores modernos, todavia, a unidade base é ainda a personalidade do artista, e o campo de investigação estende-se quando muito aos precedentes (a formação) e aos conseqüentes (a escola)”⁴. Por um lado, o artista é visto como “gênio” criador, no sentido romântico da expressão, entidade independente e mistificada, quando muito estudada pelo viés psicológico das suas vivências pessoais. Por outro, o conceito de “obra-prima” se mantém como a fonte básica a partir da qual a historiografia mais tradicional tem desenvolvido seus critérios de apreciação e julgamento. Nesta perspectiva, a “obra-prima” se torna o elemento central da análise histórica, síntese privilegiada das tendências e características de uma sociedade e de uma época. As obras consideradas “mediócras” e mesmo as obras rejeitadas são aceitas como tal, sem que o historiador tente analisar criticamente os critérios sociológicos, estéticos e ideológicos que as qualificaram desta maneira. O máximo de concessão está em qualificar o reconhecimento tardio de uma obra e de um artista, qualificando-a como “além do seu tempo” ou nomeando-o como “gênio incompreendido”.

A afirmação da “obra-prima” como eixo da análise histórica remete-nos ao problema das hierarquias culturais e juízos de valor consagrados através dos tempos⁵. Uma história que se preocupa em ser crítica e esclarecedora das contradições e conflitos de uma sociedade, deve tomar cuidado em aceitar prontamente estes dois elementos. Não basta aceitarmos, de antemão, a grandeza de Beethoven ou Shakespeare para reafirmarmos a obra destes mestres como o “auge” da História. A história social da arte deve colocar numa perspectiva histórica a própria hierarquia cultural que considerou estes e não outros “gênios”, os pilares das sociedades ocidentais a partir do século XIX. Independente da efetiva e sincera identidade que o historiador possa ter com as obras destes e de outros artistas, trata-se de examinar as con-

dições de emergência de um determinado gosto e juízo (se quisermos manter as categorias kantianas clássicas), bem como os mecanismos de transmissão da “herança cultural” que os consagrou, tais como: instituições de ensino, métodos de aprendizagem artística, precepções estéticas, valores ideológicos, entre outros.

Na história da arte tradicional, a “obra” é aceita como um patrimônio, um “monumento” saturado de intencionalidade e consagrado como objeto de culto e memória de amplos segmentos sociais. Não se discute a sua trajetória, de artefato cultural historicamente localizado a “ícone” de civilização e patrimônio da humanidade. Não se trata de negligenciar a emoção de ver a *Gioconda in loco* ou de ver um show de João Gilberto e ter a sensação de que a MPB foi a grande contribuição brasileira à humanidade. Para o historiador, como de resto para qualquer estudioso submetido a certas regras do conhecimento acadêmico, estes momentos de deleite e emoção devem ser tomados com cuidado. Normalmente, levam a atitudes e análises marcadas ou pela aceitação ou pela rejeição, *in totum*, de obras e artistas que, muitas vezes, são fundamentais não como “monumento”, mas como “documento” de uma época, carregando as tensões e configurações do seu tempo.

Como contraponto às tendências tradicionais e consagradas da história da arte, expostas nos parágrafos anteriores, gostaria de citar dois autores que conseguiram sintetizar os procedimentos e perspectivas que devem nortear o trabalho de revisão crítica da historiografia em questão.

Vanda Freire enumera algumas propostas teórico-metodológicas⁶:

- Perceber a linguagem na sua significação social e buscar uma explicação histórica para o seu estatuto vigente.
- Valorizar o “atual” como eixo de elaboração dos discursos, afirmando uma perspectiva anti-causal para a história (que analisa o momento concreto em função da sua posição relativa numa hipotética “linha do tempo”).
- Ressaltar as múltiplas articulações temporais que ajudam a significar uma obra, rompendo com a avaliação em função das filiações a correntes e estilos previamente definidos.

- Valorizar o “imaginário” como o elemento estruturador central das significações de uma obra, rompendo com as explicações deterministas e simplistas.
- Preservar categorias de análise importantes para uma visão crítica, como “classe” e “ideologia”, sem contudo reduzir o fenômeno estético a elas.
- Relacionar a obra a seu contexto, percebendo estes dois pólos como intrincados e inseparáveis.
- Colocar a arte como elemento dinâmico expressivo e estruturador da sociedade, rompendo com a visão que a vislumbra como “reflexo” das estruturas mais profundas (economia, política) ou como contígua às funções ideológicas em jogo.

O professor Arnaldo Contier, por sua vez, analisando o caso da Música Popular Brasileira dos anos 60, também fornece alguns elementos que podem ser ampliados para nortear uma nova relação entre história e arte⁷ :

- Perceber os diversos parâmetros e linguagens que constituem uma obra, marcados muitas vezes por códigos distintos (no caso da música, o musical e o verbal).
- Não operar com uma separação radical entre os pólos de produção, circulação e consumo das obras, na medida em que a historicidade a ser estudada e compreendida perpassa os três momentos da obra e lhe imprime problemas comuns.
- Entender a interpretação, no caso das músicas, como parte da criação artística historicamente fundamentada e não uma recriação pessoal de uma estrutura dada.
- Situar o “gênio” criativo nas possibilidades de criação e expressão do seu tempo, relativizando o papel autônomo que a história tradicional lhe reserva.
- Problematicar a relação passado-presente e as periodizações consagradas, em termos de épocas, estilos e correntes estéticas. Não reduzir a análise à confirmação ou não destas balizas.
- Confrontar a “explicação” da obra, as precepções estético-ideológicas consagradas num determinado contexto, com as tensões

perceptíveis na análise das obras em sua materialidade e em suas linguagens constitutivas, bem como na sua recepção social.

PROPOSIÇÃO

A partir destas considerações anteriores, gostaria de sintetizar alguns eixos teóricos presentes na minha pesquisa recente, que serviram como balizas para a análise:

- Nunca perder de vista a articulação entre fato-estético e fato social, sem hierarquizar nenhum dos dois.
- Não reduzir a história da arte à História das Idéias, percebendo nas obras a perfeita expressão de um corpo coerente de doutrinas, visões de mundo e grandes correntes de pensamento dominante.
- A análise histórica do fenômeno artístico deve se dar a partir de três eixos: a análise das obras, em sua singularidade e expressividade próprias; a análise das “entidades criativas”, os artistas, parcerias e grupos de criação reconhecíveis, localizando os materiais e vivências sociais e ideológicas que nortearam seu ato e processo criador; situar artistas e obras dentro das instituições sociais que organizam a mediação entre os criadores, as obras e os públicos, sem reforçar os mitos que elas mesmos construíram. A imprensa, a indústria cultural, a crítica especializada, os institutos de conservação do patrimônio, as escolas de formação, enfim, todas estas instituições têm um papel ativo no processo de criação, apreciação e transmissão das artes ao longo do tempo.
- Reconhecer no debate estético-ideológico de uma época um pólo de discurso verbal do fato estético, matriz das tensões perceptíveis numa obra, que o artista tenta conciliar na forma de uma linguagem que articula técnica (o fazer codificado de uma obra) e um material (o elemento expressivo bruto, disponível conforme o interesse e a percepção de um artista e de uma época). Em última instância o debate estético-ideológico (no sentido amplo) está presente como o elemento estruturador das criações e das demandas de uma época, mesmo sob a égide do lazer padronizado e descompromissado do consumo das artes sob a indústria cultural.

Finalizando este texto, poderíamos arriscar a proposição de alguns vetores básicos da análise da arte, que podem articular obras-artistas-instituições. Ressaltamos que dificilmente eles seriam abarcados apenas por um pesquisador ou apenas por um trabalho de pesquisa (coloca-se pois, a necessidade da velha interdisciplinaridade e do saudável trabalho em grupo):

- Intencionalidade: a mensagem ou a idéia-força por trás de uma obra; a perspectiva do criador em primeira instância.
- Comunicabilidade: a capacidade da linguagem constitutiva da obra em confirmar e difundir as idéias que a nortearam, dentro de uma determinada receptividade social (ou não).
- Intertextualidade: a conexão entre as obras/artistas entre si: suas linguagens, estilemas, motivos, técnicas etc.
- Contextualidade: a relação da obra/artista com o contexto social, em toda sua complexidade: tanto o contexto mais amplo, como o contexto específico vivenciado pelo artista, cuja obra se insere.
- Materialidade: a obra em si, seus elementos técnicos, seus materiais artísticos básicos, sua estrutura significante e seus parâmetros de afirmação estética.
- Receptividade: as diversas formas de recepção de uma obra e de um artista, por meio de públicos concretos, situados no tempo e no espaço.

908

Em tempo, um esclarecimento: o fato de propor uma revisão teórico-metodológica da historiografia tradicional da arte não deve ser confundida com qualquer atitude de arrogância em relação a alguns procedimentos por ela consagrados. Não se trata de desorganizar as taxinomias, tipologias e periodizações consagradas, por puro prazer destrutivo, instaurando uma confusão de pensamento, eventualmente muito instigante para os especialistas qualificados, mas que impede a socialização das questões e problemas, por exemplo, no nível do ensino básico, ou mesmo no ensino superior. Lembremos que a própria idéia de “revisão crítica” implica um domínio daquilo que se pretende “rever”. Portanto, para qualquer um que pretenda se aprofundar na história da arte, nada melhor que vivenciar profundamente o

patrimônio disponível, sem preconceitos, e ampliar o conteúdo já consagrado pela historiografia, prestando atenção, inclusive, nos velhos manuais de conteúdo. Só a partir daí, na minha opinião, é que se pode iniciar um trabalho de revisão e de novas proposições. Sem isso, corre-se um risco concreto, como já disse o nosso grande compositor: o de “querer matar amanhã o velho inimigo que já morreu ontem” (...)

NOTAS

¹DE EUGÊNIO, Marcos Napolitano. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)*. Tese de Doutorado, História Social, FFLCH/USP, 1999.

²Ver WILLIAMS, Raymond. “Por uma sociologia da cultura”. In *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

³ARGAN, G. C. *Guia de História da Arte*. Lisboa, Ed. Estampa, 1994, pp. 93-95.

⁴*Idem*, p. 31.

⁵O problema do “juízo” da obra, seja do ponto de vista ideológico ou estético, é uma questão bastante complexa, que vem sendo o mote de inúmeras análises e teorizações. Alguns autores vêm propondo uma abordagem do problema do “valor”, como parte do objeto de análise da sociologia da arte. Ver por exemplo: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Cia das Letras, 1989; FROW, John. *Cultural Studies & Cultural Value*. Clarendon Press, Oxford, 1995.

⁶FREIRE, Vanda Lima Bellard. “A história da música em questão: uma reflexão metodológica”. In *Revista Música*. São Paulo, vol. 05, fasc. 02, nov. 1994, pp. 152-170.

⁷CONTIER, Arnaldo. “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto”. In *Revista Brasileira de História*, vol. 18, nº 35, ANPUH/Humanitas, 1998, pp. 13-52.