

Fins e meios: a perspectiva como forma simbólica e teleologia metodológica em Panofsky

Exploraremos uma interpretação de *A perspectiva como forma simbólica* (escrito como relatório de pesquisa em 1924), de Erwin Panofsky, segundo a qual o texto apresenta uma metodologia para a tarefa de *crítica da cultura*, que chamaremos de *teleologia metodológica*. Esta metodologia proposta por Panofsky foi utilizada, como veremos, para argumentar que a perspectiva linear, sistematizada no Renascimento italiano, não é um modo natural de representação do espaço, mas um entre outros, o que lhe permite indicar valores e formas de vida promovidas pela perspectiva linear.

Argumentamos que (i) *A perspectiva como forma simbólica* (1924) faz uma *discussão metodológica*, na medida em que fundamenta sua crítica em critérios explícitos, que elabora segundo uma lógica interna ao texto e que poderia servir para temas que pertencessem ao mesmo domínio. (ii) Sua tarefa é de uma *crítica da cultura*, porque busca, por meio do recorte de um fenômeno cultural complexo, elaborar seu limite, sua fonte e sua extensão. (iii) Ainda, sua metodologia é teleológica, na medida em que estabelece uma progressão linear na história que serve de critério de interpretação para os fenômenos e que atinge um fim. O fim que atinge é a “perspectiva renascentista”, cujas condições de possibilidade são uma noção de espaço e de sujeito que “o cartesianismo irá mais tarde racionalizar e a doutrina kantiana formalizar” (Panofsky, 2014, p. 159; 1991, p. 66¹). Contudo, a teleologia de que se utiliza não é ontológica, mas opera como uma heurística. Por este motivo, a chamamos de uma *teleologia metodológica*, em contraponto a uma teleologia ontológica, de tipo hegeliano, já que o *télos* é suposto como condição de investigação, mas não de existência, como indica o comentário de Panofsky sobre Lissitzky, em que aponta a existência de outro modelo representativo na arte que lhe é contemporânea, um modelo que chamará brevemente de “pan-geométrico e não-euclidiano” (Ibid., p. 180; p. 154).

(i) A discussão metodológica

¹ Indicaremos as duas traduções disponíveis do texto nesta ordem, em francês (2014, 1ª. Ed. 1975) e em inglês (1991).

O primeiro cuidado que precisamos ter ao lidar com *A perspectiva como forma simbólica* é que a perspectiva é o nome de um espectro complexo, composto de fenômenos artísticos, científicos e psicológicos. Neste artigo, falaremos da perspectiva constituída sistematicamente no Renascimento italiano, a partir do século XV.

Logo nas primeiras páginas do texto de Panofsky surge uma conceituação que será fundamental: a diferença entre a perspectiva em geral como fenômeno da cultura, a perspectiva como técnica de representação e a visão perspectiva, como relação específica entre um sujeito e um fenômeno visual. A perspectiva como fenômeno da cultura engloba a técnica de representação que exige, por sua vez, um certo modo de apreciação, interpretação ou mediação simbólica que será chamado de visão perspectiva.

A perspectiva² será, por isso, uma aptidão ou capacidade

de representar vários objetos com a parte do espaço dentro da qual se encontram, de tal modo que a noção de suporte material do quadro se encontre completamente escondida pela noção de plano transparente, que até onde cremos, nosso olhar atravessa para mergulhar dentro de um espaço exterior imaginário que conterá todos estes objetos em aparente sucessão e que não será limitado, mas somente destacado pelas bordas do quadro.

(Ib., p. 39, adição posterior; Nota 5, p. 77)

A perspectiva, enquanto capacidade de representar objetos, encontra sua unidade na utilização da sobreposição de figuras e das proporções relativas entre figuras distintas para fazer nascer no espaço bidimensional do suporte uma aparência tridimensional que permitirá o mergulho do olhar. Este objetivo pictórico – permitir o mergulho do olhar no espaço criado no quadro – será revelador de sua contraparte perceptiva, a visão perspectiva, e suas condições de possibilidade para tal “mergulho”.

Para que o efeito de mergulho seja alcançado, são exigidas duas condições: como se olha e de onde se olha. A primeira condição é teórica, pois o mergulho está fundado na premissa segundo a qual tratamos o quadro como algo a ser atravessado pelo olhar, numa operação de substituição da coisa pelo que ela representa segundo regras e procedimentos definidos. Por outro lado, são exigidas também condições geométricas que supõem a posição do espectador perante o quadro, e também uma teoria da visão.

² Nesta citação, Panofsky está definindo “perspectiva” de modo mais amplo, incluindo uma forma de representação usada pelos helênicos que chamará de “perspectiva antiga”. A conceituação de “perspectiva” é retirada de textos de Dürer e Leonardo da Vinci, como prova de que a forma de representação Antiga passaria como “perspectiva” mesmo sob os critérios do Renascimento, que tende a narrar a “perspectiva” como sua criação exclusiva, principalmente a partir do texto de Vasari, *As vidas* (Damisch, 2012, p. 98ss)

Como condição teórica, a visão perspectiva exige tomar a pintura, de saída, como uma janela para um mundo exterior e imaginário (Ib., p. 38, 1991, p. 27-8). É preciso que se suponha a capacidade de reconstruir no espírito a sensação provinda de uma observação visual por uma janela que concentre toda a atenção do espectador, que existirá em sua relação com o quadro somente como espectador do quadro, como um sujeito puro da visão³. A capacidade de abstração gerará, por sua vez, a transformação do espaço vivido em um plano geométrico:

Limitando o emprego desta expressão [perspectiva] somente aos casos onde esta ilusão [do mergulho] existe, nós falaremos de visão perspectiva quando, em uma obra de arte, a superfície (isto é, aquilo que serve de suporte à arte pictórica ou à arte plástica e sobre o que o artista, pintor ou escultor, representa as formas dos objetos e das figuras) é negada em sua materialidade e se vê reduzida a não ser mais que um simples “plano do quadro” sobre o qual se projeta um conjunto espacial percebido através deste plano e integrado por todos os objetos singulares – a natureza desta projeção, seja uma impressão sensorial imediata do artista ou uma construção geométrica mais ou menos “correta”, não o modifica em nada.

(Ib., p. 39; p. 27)

Quanto a isso, é exigido certo *modo* de olhar que supõe um sujeito determinado pelo exercício de sua capacidade de pensamento, num processo de abstração que permitirá tratar geometricamente da visão e instituir regras de construção de imagens com finalidades que variam. No Renascimento, a finalidade explícita nos tratados⁴ era reproduzir as impressões visuais tais como ocorrem “naturalmente”, para que se gere o efeito de profundidade. Para admitir a perspectiva como representação da impressão visual, certas condições metafísicas do sujeito que recebe estas impressões são exigidas; como exemplo, que o conceito de sujeito seja possível dentro das ferramentas teóricas da perspectiva (que incluem a geometria, uma teoria da arte e da percepção). Esta expressão será adequada a princípios metafísicos já que atende a condições de possibilidade das próprias ferramentas teóricas – se matéria e pensamento são ontologicamente distintos na

³ Ou seja, como se toda existência deste sujeito pudesse se resumir ao fato de que vê, e todo resto fosse irrelevante para o processo perceptivo.

⁴ Cf., principalmente, o *Della pittura* de Alberti, publicado c. 1434 (2012, livro 1).

teoria da percepção que baseia a perspectiva, esta distinção deverá se estender ao sujeito exigido por ela em seu esquema geométrico.

Além disso, para que fosse possível a construção de uma representação do espaço inteiramente racional, é necessário assumir também a posição do espectador em relação ao quadro – seu lugar no espaço.

Para poder operar a construção de um espaço inteiramente racional, quer dizer, infinito, contínuo e homogêneo, pressupõe-se facilmente em toda “perspectiva central” dois dados essenciais: de início, que nossa visão é feita por um olho único e imóvel; em seguida, que o plano de intersecção da pirâmide visual pode passar legitimamente por uma reprodução adequada da imagem visual. Ora, estes dois pressupostos voltam-se, na verdade, para uma abstração ousada da realidade, se podemos chamar de “realidade” a impressão visual subjetiva.

(Ib., p. 42; p. 28-9)

As condições para que a “ilusão perspectiva” funcione demandam do sujeito um processo de abstração que é racional na medida em que opera desde as premissas sobre o espaço (infinitude, continuidade e homogeneidade) até a dedução da visão “tal como ela é” segundo a razão.

Panofsky argumenta que as exigências da perspectiva acabam por tomar uma descrição do fenômeno visual tal como nenhum observador jamais teve. A perspectiva central – que alinha o ponto de fuga e o espectador no centro do quadro – equipara-se ao fenômeno visual que seria obtido por um olho único, enquanto a noção de profundidade na visão humana depende de nossa estereoscopia; ela ainda supõe que esse olho seja imóvel⁵, enquanto movemos nossos olhos até mesmo para percorrer uma imagem; e que o espectador se posicione de modo preciso e fixo no centro do quadro a uma distância previamente determinada.

No Renascimento, a visão é tomada como assunto da geometria, o que implica em poder ser conhecida por meio de um tratamento axiomático-dedutivo, operação que traduzirá o campo visual em uma *pirâmide* visual, e que determinará que para uma representação adequada de nossa percepção, devemos traçar um plano paralelo à base desta pirâmide.

⁵ O experimento de Brunelleschi em Florença, por volta de 1420, fazia o espectador olhar um desenho e a paisagem real através de um único orifício, por exemplo. Cf. Francastel, 1990.

A teoria geométrica da visão que implica na pirâmide visual impede, porém, uma definição mais ampla de perspectiva oferecida antes por Panofsky, que incluía a perspectiva antiga, baseada num sistema de ângulos e num eixo de projeção, ao invés do ponto de fuga da perspectiva linear. Panofsky oferece, portanto, uma contrapartida à teoria da visão renascentista elaborada a partir das teses de Cassirer, que será modificada. O trecho que toma inicialmente de Cassirer é o que segue.

A percepção sensível não conhece a noção de infinito, ela é, ao contrário, constrangida de início pelos limites da faculdade mesma da percepção, e, portanto, delimitada a um distrito bastante definido do elemento espacial. Não poderíamos falar mais de infinito do que de homogeneidade do espaço percebido. A homogeneidade do espaço geométrico repousa, em última análise, sobre o fato de que todos os pontos que se aglomeram dentro deste espaço não são outra coisa senão simples determinações topológicas que não possuem, fora desta relação, desta ‘situação’ na qual se encontram, qualquer conteúdo próprio e autônomo. Sua realidade é integralmente contida em sua relação recíproca, trata-se de uma realidade ‘funcional’ e não substancial. Dado que estes pontos são, no fundo, vazios de todo conteúdo, e que são simplesmente derivados da expressão de relações ideais, não pode ser possível, para eles, qualquer diversidade de conteúdo (...). Assim, o conceito geométrico de homogeneidade pode ser muito precisamente exprimido pelo postulado segundo o qual a partir de cada ponto do espaço, é possível efetuar construções semelhantes em todos os lugares e em todas as direções. Dentro do espaço da percepção imediata, este postulado jamais poderia ser satisfeito. Não encontramos neste espaço nenhuma homogeneidade dos lugares e direções: cada lugar possui sua modalidade própria e seu valor. O espaço visual como o espaço tátil estão de acordo em um ponto: ao contrário do espaço métrico da geometria euclidiana, eles são ‘anisotrópicos’ e ‘inomegêneos’. Nestes dois espaços psicológicos, as três direções principais, à frente e atrás, alto e baixo, direita e esquerda, não são equivalentes.

Cassirer *apud* Panofsky, 2014, p. 42-3. A tradução deste trecho segue como em Cassirer, 2004, p. 152.

No livro de Cassirer, a citação vem do segundo capítulo, *Traços fundamentais de uma doutrina das formas do mito – espaço, tempo e número*, na primeira seção, *A articulação do espaço na consciência mítica*. Esta citação vem corroborar a distinção de Panofsky entre o espaço construído da perspectiva linear e o espaço “psicofisiológico” (Op. cit., p. 42; p. 30). No começo da seção, podemos ver de que modo Panofsky cita indiretamente Cassirer no trecho que destacamos acima: “O espaço euclidiano é

caracterizado por três notas características fundamentais: continuidade, infinitude e uniformidade geral” (Cassirer, 2004, p. 152). Estes três atributos, que Panofsky identifica com a noção de “espaço racional”, são contrários, segundo Cassirer, à “percepção sensível”. Em primeiro lugar, na percepção sensível não conhecemos o conceito de infinito, dado que a percepção está confinada a certos limites espaciais impostos por nossa faculdade perceptiva, como o movimento do olho e a altura de nossos corpos. Do mesmo modo, a base da homogeneidade do espaço é que todos os seus elementos, seus “pontos”, são meras determinações de posição, sem conteúdo fora da relação entre uns e outros. Toda sua realidade é exaurida num sistema de autorreferência, puramente *funcional* e não *substancial*, como expressões de relações ideais sem conteúdo. Sua homogeneidade se resume à pertença a uma estrutura lógica que lhes dá função e significado. É por isto que o espaço homogêneo nunca está dado na experiência sensível, mas é construído: cada lugar, no espaço percebido, tem seu próprio modo e seu valor, ou seja, é percebido já como um lugar distinto e de conteúdo substancial. Os espaços visual e tátil são, conseqüentemente, assim como no espaço percebido pelo toque, anisotrópicos, ou seja, a direção de um movimento varia o sentido dado a ele; frente e trás, direita e esquerda, cima e baixo, e heterogêneos (Ib., p. 153).

Panofsky assume a tese de Cassirer de que a percepção sensível é contrária à construção do espaço geométrico e dá um passo que Cassirer não dará em seu texto. Cassirer aponta, na sequência do trecho acima, que:

A posição não é algo que se possa separar do conteúdo, que se lhe possa contrapor como elemento dotado de significância própria, mas “é” apenas na medida em que esteja *preenchida* com um conteúdo determinado, individual-sensível ou vívido. Por isso é que, tanto no espaço sensível quanto no mítico, cada “aqui” e “lá” não é um mero aqui e lá, mero termo de uma relação universal que pode converter-se igualmente nos mais diversos conteúdos; mas cada ponto, cada elemento possui aqui, por assim dizer, uma *tonalidade* própria.

(Ib., p. 153)

Cassirer argumenta que o limite que a consciência mítica impõe não é baseado na descoberta de um reino de figuras fixas em meio ao fluxo de impressões sensíveis, mas que são fixas na própria limitação humana em sua relação imediata com a realidade, como ser desejante e ativo. Note-se que o argumento de Cassirer termina por defender que não

há no espaço percebido uma determinação sem conteúdo. Se é percebido por uma consciência⁶ mítica, tem conteúdo.

Interessa-nos ver que neste ponto Panofsky desvia das delimitações do texto de Cassirer no segundo tomo da *Filosofia das Formas Simbólicas*. Lemos em Panofsky:

Desta estrutura própria ao espaço psicofisiológico, a construção que visa à perspectiva exata faz uma radical abstração. De fato, tudo se passa como se ela tivesse por fim, e não somente por efeito, realizar na representação do espaço esta infinitude e esta homogeneidade da qual a experiência imediatamente vivida do mesmo espaço nada conhece, transformar, de algum modo, o espaço psicofisiológico em espaço matemático. Ela [a estrutura do espaço que a perspectiva supõe] nega, por consequência, a diferença entre frente e atrás, esquerda e direita, corpo e extensão intermediária (“espaço livre”), para fundir o conjunto das partes do espaço e de seus conteúdos em um só *quantum continuum*; ele ignora que nossa visão é fruto não de um olho único e imóvel, mas de dois olhos constantemente em movimento e que, por consequência, o “campo visual” toma a forma de um esferoide; ele não se ocupa da enorme diferença existente entre a “imagem visual”, psicologicamente condicionada, que transmite o mundo visível à nossa consciência, e a “imagem retinal”, mecanicamente condicionada, que se pinta sobre o olho, como órgão anatômico. Porém, essa diferença existe, pois nossa consciência tem uma “tendência à constância” na constituição da qual colaboram a visão e o toque, e que confere aos objetos percebidos uma dimensão e forma atribuídos a estes objetos enquanto tal [enquanto objetos], conduzindo assim a negligenciar, se não ignorar, as modificações aparentes que, na imagem retinal, afetam a dimensão e a forma dos objetos.

(Panofsky, 2014, p. 43-44; 1991, p. 31)

O argumento de Panofsky difere do de Cassirer ao fundamentar sua crítica à naturalização da perspectiva na forma como nossa visão “factualmente” opera, ao propor uma etapa sem conteúdo simbólico: a formação da imagem retinal.

Os passos seguintes serão articulados, portanto, na diferença entre a imagem retinal e a imagem visual. A imagem retinal, segundo Panofsky, tem formato côncavo, devido ao formato esférico do olho que lhe serve de amparo, como numa *camara obscura*, e não um fundo plano tal como a perspectiva linear central pretende. Esta forma de argumentar contrasta com aquela de Cassirer, já que indica exatamente uma etapa da

⁶ É importante ressaltar que Cassirer não defende que existam indivíduos com consciências míticas e outros com outros tipos, mas que são modos de operação dos indivíduos.

visão em que o espaço não tem conteúdo, como elemento pré-simbólico e pré-psicológico: “a imagem retinal, independentemente da “interpretação” psicológica à qual é submetida e da realidade do movimento ocular, mostra, a partir de seu próprio fato, as formas projetadas não sobre uma superfície plana, mas de curvatura côncava. (Ib., p. 44; p. 33). A imagem retinal é aquela que está fisicamente projetada sobre o fundo do olho, esferoide. A esta imagem mecânica pintada sobre o fundo do olho (enquanto órgão mecânico ou instrumento ótico) opõe-se outra, a imagem visual, psicologicamente condicionada, que transmite o mundo visível à consciência e opera por símbolos. Há claramente um entendimento de Panofsky de que se passam duas operações distintas pelo conteúdo simbólico de uma delas.

A construção de uma imagem em perspectiva é um exercício de abstração, de transformação do espaço psicofisiológico em espaço matemático. Panofsky entende que a abstração não é somente o efeito contingente ou corolário da perspectiva central, mas que “tudo se passa” como se fosse sua finalidade:

De fato, tudo se passa como se ela tivesse por fim, e não somente por efeito, realizar na representação do espaço esta infinitude e esta homogeneidade da qual a experiência imediatamente vivida do mesmo espaço nada conhece, transformar, de algum modo, o espaço psicofisiológico em espaço matemático.

(Ib., p. 43, AP; Nota 7, p. 30)

Seguindo em seu argumento, o autor identificará na fotografia um exemplo do que seria a imagem retinal caso esta fosse a intersecção de um plano da pirâmide visual, de modo a mostrar o erro em assumir que a perspectiva linear central seja uma imagem retinal.

Tal é a origem destas ‘deformações laterais’ às quais a fotografia nos tornou familiares e que distinguem precisamente a imagem retinal da imagem construída segundo a perspectiva plana.

(Ib., p. 45; p. 32)

As deformações que cita são as provocadas pela presença de um objeto próximo à lente da câmera fotográfica, que ganham um tamanho desproporcional, ou “não natural”, em relação à expectativa do espectador, apesar de serem consequência da aplicação estrita das regras de construção da perspectiva linear central. Isto revelaria, portanto, o caráter construtivo e não-psicofisiológico da perspectiva. Em outras palavras,

revelaria a diferença entre a imagem visual que a perspectiva nos apresenta e a imagem retinal.

O argumento de Panofsky (Ib., p. 43-45; p. 29-33) sobre a diferença entre imagem visual e imagem retinal está na base do plano argumentativo geral da obra e na elaboração do argumento em outras obras, como em *Renaissance and renaissances* (1944)⁷. A imagem retinal é curvilínea, enquanto a perspectiva central supõe que ela seja plana. Quando um espectador observa, ocorreria uma mediação simbólica entre a imagem retinal e os conteúdos prévios que possui em sua memória e os que fazem parte de sua cultura (como os tratados renascentistas de perspectiva e as imagens que deles se originaram), que formaria a imagem visual em perspectiva renascentista, apesar da imagem retinal. A percepção provocada pela perspectiva exige uma mediação simbólica entre a imagem retinal e a imagem visual treinada pelos tratados de perspectiva e a convivência com imagens em perspectiva central. Seria possível uma perspectiva que se baseasse na projeção de uma superfície côncava, e não plana, já que nosso olho possui tal superfície. Uma tal coisa seria “perspectiva” tanto quanto a perspectiva linear, e tal projeção existe na Antiguidade Helênica. Logo, a perspectiva central não é uma representação necessária, ou uma Lei da Natureza “descoberta” no Renascimento, mas uma construção da qual se pode inferir finalidades, formas de vida, pressuposições – em outros termos, a perspectiva linear pode ser assunto da *Kulturwissenschaft* porque pode ser diferenciada da *Naturwissenschaft*. Se pode ser assunto de uma “Ciência da Cultura”, então estaríamos autorizados a interpretar a perspectiva linear como resultado de uma teoria circunscrita histórica e conceitualmente. Ou seja, a perspectiva é objeto possível para a crítica. Mas como garantir sua legitimidade?

Em primeiro lugar, é preciso criar um ponto arquimediano. Isto foi feito por Panofsky com a noção de imagem retinal e sua explicitação geométrica. Em seguida, é preciso mostrar como é possível que a imagem retinal seja transformada em imagem visual. A solução será, novamente, voltar-se à filosofia de Cassirer. Desta vez, com seu conceito principal, *forma simbólica*.

⁷ Cf. o argumento de Landauer (1994), em que destaca a importância desta análise sobre a perspectiva para uma análise panofskyana mais abrangente do Renascimento, tal como aparece em sua obra posterior, especialmente no texto de 1944, *Renaissance and Renaissances* (Panofsky, 1944). Como Landauer aponta, é a perspectiva, para Panofsky, que transforma em teoria pictórica a distância histórica entre Renascimento e Antiguidade, pela operação ambígua de distanciamento e aproximação típica da perspectiva linear no renascimento que explicitaremos mais a frente.

Melhor ainda, podemos a designar [a perspectiva renascentista] – ao estender à história da arte a feliz e forte terminologia de Ernst Cassirer – como uma dessas “formas simbólicas” graças às quais “um conteúdo significativo da ordem inteligível se liga a um signo concreto da ordem sensível para se identificar profundamente a ele”; é neste sentido que é essencial saber, para as épocas e âmbitos artísticos individuais, **não apenas se eles têm perspectiva, mas qual perspectiva têm.**⁸

(Op. cit., p. 78-79; p. 40-1. Grifo nosso)

Estando habilitado antes a situar a questão da perspectiva em escopo histórico maior do que o período do Renascimento, agora seu passo argumentativo será o de qualificar a discussão não mais como questão de estilo ou problema geométrico, mas como fenômeno psicofisiológico e cultural, através do conceito de forma simbólica, tomado de Cassirer, que operará como elo entre obras de arte, a imagem visual e a imagem retinal. Há, portanto, a elaboração de uma metodologia para a crítica: perguntar não somente se têm perspectiva, mas qual perspectiva têm as épocas e âmbitos artísticos individuais.

Se a perspectiva é como uma forma simbólica, trata-se agora, mais fundamentalmente, de inferir a partir da análise das obras de determinado período histórico que conformações e características particulares um dado período, região ou técnica representativa estabelece, a partir do modo como uma sociedade entende o espaço. Ou seja, contrastar as ocorrências particulares das imagens visuais com o modelo universal da imagem retinal: fazer uma crítica da cultura.

Segundo o projeto filosófico de Cassirer, seria preciso estender ao todo da cultura o método crítico (kantiano) de “análise das condições de possibilidade”, de modo que o conhecimento racional ou a linguagem fizessem parte de algo mais amplo do que as limitações propostas por Kant. As formas simbólicas operam antes das categorias kantianas e ocupam o centro de sua filosofia. Numa das primeiras definições de Cassirer, lemos:

⁸ Agradecemos ao professor Fernando Costa Mattos pela ajuda na tradução do original neste excerto. Em alemão, lemos: “Allein wenn Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment, ja, mehr noch: sie darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener "symbolischen Formen" bezeichnet werden, durch die "ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird"; und es ist in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben" (Idem, 1980, p. 108).

Por “forma simbólica”, quero expressar aquela energia do espírito através da qual um conteúdo-significativo mental é atrelado a um signo sensível e dedicado internamente a este signo. Neste sentido a linguagem, o mundo mítico-religioso e as artes nos apresentam, cada, uma forma simbólica particular. Nelas todas nós vemos a marca do fenômeno básico de que nossa consciência não se satisfaz em simplesmente receber impressões exteriores, mas que permeia cada impressão com a atividade livre da expressão. No que chamamos de realidade objetiva das coisas, estamos confrontados com um mundo de signos e imagens autocriados.
(Cassirer, 2013, 175-6, p. 76)

Esta definição de Cassirer não é unívoca, e o conceito é definido ou reavaliado diversas vezes nas vastas páginas de sua obra em três tomos, *Filosofia das formas simbólicas*. Destacamos dois aspectos centrais que nos permitem também compreender, por contraste, o uso do conceito por Panofsky.

Em primeiro lugar, Cassirer não defende um esquema linear para o processo perceptivo, tal como Kant entendia. Num sistema kantiano, filtramos os dados sensíveis através de estruturas *a priori* para que cheguem à “consciência”. Para Cassirer, este processo não é uma via de mão única, nem linear: o sentido se produz dentro de uma relação dialética com o sensível em que as próprias estruturas podem ser alteradas, o que implica que as estruturas de interpretação não estão dadas universalmente, mas se constituem no mundo vivido – é esta mudança que justifica, inclusive, um estudo cultural a partir da história, como na iconologia que Panofsky contribuiria, futuramente, para fundamentar.

Em segundo lugar, nossa consciência “permeia cada impressão com a atividade livre da expressão”, diz Cassirer, e isto implica que não há como ter a percepção do dado “puro”. Se é um dado puro, não pode ser simbolizado enquanto dado puro, pois ao se transformar em símbolo já será produto de uma forma simbólica (a linguagem, por exemplo).

Os usos de “forma simbólica” por Panofsky e Cassirer que reunimos anteriormente lançam luz sobre a impossibilidade de manter, ao mesmo tempo, o conceito de imagem retinal do modo como Panofsky a entende e forma simbólica como Cassirer a entende. Em suma, isso se deve à tese sobre a percepção que Panofsky esboça, de que existe uma “imagem retinal” que “se pinta sobre o olho”⁹ (Op. cit., p. 43; p. 31) e que é

⁹ Note-se que é frequente nas teorias óticas da Modernidade esta independência da impressão visual, entendida como um processo em que a luz “pinta” uma imagem sobre o olho.

uma espécie de percepção natural à qual poderíamos nos voltar, tal como os gregos o fizeram, segundo o argumento histórico que apresenta (Ib., p. 68ss; p.37ss). Como para Cassirer a percepção depende de um processamento simbólico – não poderíamos tornar consciente uma impressão pura, sem a interferência da cultura ou da consciência e sem símbolo –, a própria ideia de uma imagem retinal é contraditória, pois exige de algo fundamentalmente pré-simbólico (retinal) que seja descrito geometricamente (como imagem).

A inadequação entre a imagem retinal e a forma simbólica tal como aparece em Cassirer não indica de imediato uma falha na argumentação de Panofsky. É importante lembrar que Panofsky está propondo que a perspectiva “seja como” uma forma simbólica. A aproximação com Cassirer seria melhor levada em conta, propomos, por suas semelhanças de projeto, de uma fundamentação epistemológica da Estética e História da Arte como parte de uma *Kulturwissenschaft*, proposta típica do círculo intelectual de que participava na Universidade de Hamburgo e na Biblioteca Warburg (Levine, 2015). Nos seus sentidos mais gerais, tomar a perspectiva como forma simbólica significa analisá-la em suas transições históricas, como formadora de tipos particulares de consciência, que num processo de autorreflexão se traduzem em subjetividades e formas de lidar com o mundo. Deste modo, Panofsky acredita estar pronto para se lançar à tarefa de estabelecer sua narrativa histórica.

A noção de forma simbólica e de imagem retinal são fundamentos metodológicos para o recorte da perspectiva como tema, mas outra noção de Cassirer servirá de instrumento crítico para a perspectiva: a noção de espaço geométrico.

Cassirer define o espaço geométrico por três características, a homogeneidade, continuidade e infinitude, que Panofsky adota diretamente para definir o que é o espaço racionalizado. Esta influência será decisiva: na genealogia¹⁰ da perspectiva que Panofsky escreverá entre a segunda e terceira seções, a história da arte ocidental será remontada, de forma que cada período contribua para o aparecimento de uma noção daquelas que definem o espaço racionalizado, e por sua vez seja definido a partir desta contribuição. É uma narrativa que articula a cada momento a perspectiva praticada com a compreensão do espaço, por contraste com a imagem retinal e a partir das formas simbólicas, cujas características Panofsky anunciou na primeira seção:

¹⁰ Usamos o termo em sentido amplo, por ser um discurso sobre a gênese.

Vemos aqui de modo particularmente claro que o “espaço estético” e o “espaço teórico” chegam, ambos, a uma sensação específica da metamorfose do espaço perceptivo, sensação que, num caso, aparece sob as formas simbólicas, e no outro sob uma forma lógica.

(Op. cit., p. 93; 44-5)

A influência mais direta de Cassirer no texto de Panofsky é o conceito de espaço geométrico, pois serve de base para o conceito de espaço racionalizado e organiza a estrutura da história da perspectiva, em que cada período consagrará a realização de uma característica na construção de uma concepção de espaço adequada à perspectiva praticada. O argumento histórico opera função importante no texto, porque a necessidade de uma reconstrução histórica é consequência dos critérios que adotou anteriormente, e é esta a parte em que efetua sua crítica.

Segundo Panofsky, depois de uma imagem visual próxima à imagem retinal, na Antiguidade Helênica, a imagem visual se afasta da imagem retinal nas construções artísticas de cada período seguinte. O espaço racional definido pela continuidade, homogeneidade e infinitude, é, no texto de Panofsky, o entendimento do espaço correspondente à perspectiva com um ponto de fuga situado no centro do quadro e linhas convergentes a este ponto que persiste nas lentes da fotografia¹¹. Panofsky realiza uma dupla tarefa, neste sentido, tal como havia esboçado na primeira seção, ao tratar de “como se olha” e “de onde se olha”. Como vimos, a perspectiva, para que forme a ilusão do mergulho no quadro, sua transparência, é constituída por uma técnica representativa que supõe um espectador que possa operar com estas ideias; é preciso um modo de construir a imagem e uma visão perspectiva. A história da perspectiva que escreve deverá dar conta das soluções técnicas e das diferentes visões do espaço, a partir dos entendimentos do espaço particulares a cada contexto estético-artístico e intelectual-cognitivo.

A imagem visual pode se aproximar ou afastar da imagem retinal. No Renascimento Italiano, surge um tipo de perspectiva que pretende igualar a imagem visual à imagem retinal, através da racionalização geométrica tanto da pintura quanto do funcionamento do olho. Esta solução ““elevaria’ a arte” (Ib., p. 159; p. 66) ao nível de ciência. Para mostrar, ao contrário, que esta imagem visual é constituída por qualidades distintas da imagem retinal, e que a perspectiva renascentista é fruto de uma longa

¹¹ E poderíamos adicionar: no cinema, jogos virtuais tridimensionais e nas projeções artísticas de arquitetura.

sequência histórica que a tornou possível como técnica representativa e visão perspectiva, Panofsky irá buscar o momento histórico em que cada aspecto da técnica e visão perspectiva nasce, para argumentar, ao final, que há na perspectiva renascentista uma “transposição do espaço psicofisiológico em espaço matemático, em outros termos, a objetivação do subjetivo” (Ib., p. 159; p. 66).

O esforço de Panofsky, como queremos mostrar, é o de fazer surgir na história as proposições particulares das possibilidades de entendimento do espaço que compõem o espaço da perspectiva renascentista (as três características supramencionadas), de modo que a concepção moderna opera uma junção destas proposições. Se estes conceitos estavam presentes na cultura disponível ao Renascimento, então não é anacronismo analisar suas produções por meio deles.

A questão mais problemática, no que diz respeito ao anacronismo, é Panofsky buscar os critérios da perspectiva nos tempos históricos, ao invés de operar, como ele mesmo faria mais tarde, em *Arte Gótica e Escolasticismo* (1951), a partir de critérios internos aos problemas próprios de um período. Lemos na introdução do texto de 1951:

Durante a fase “concentrada” de seu impressionantemente sincrônico desenvolvimento, ou seja, no período entre, aproximadamente, 1130-40 até 1270, podemos observar, parece-me, a conexão entre Arte Gótica e Escolasticismo de modo mais concreto que um mero ‘paralelismo’ e mais geral que nas “influências” individuais (e muito importantes) que inevitavelmente exerceram nos pintores, escultores e arquitetos os conselheiros eruditos. Em contraste com um mero paralelismo, a conexão que tenho em mente é uma genuína relação de causa-e-efeito, mas em contraste com uma influência individual, esta relação de causa-e-efeito ocorre por difusão, e não por impacto direto. Ocorre pela disseminação do que pode ser chamado, de forma mais apropriada, de um hábito mental – reduzindo o clichê sobreutilizado a seu sentido escolástico preciso, como um “princípio que regula o ato” (Aquino, I-II, qu. 49, at. 3, c).

(Idem, 1951, p. 20-1, trad. do autor).

A diferença central, aqui, é que o conceito que serve de critério no livro de 1951 é retirado do próprio período estudado, enquanto no artigo de 1924 o critério (o conceito de forma simbólica) é extemporâneo. Esta diferença possibilita que surjam no texto sobre a perspectiva sentenças como:

De modo que a arte bizantina – e este ponto nos parece essencial – pôde, apesar da desorganização do conjunto, conservar os elementos singulares do complexo espacial perspectivado dos Antigos, como se **para os manter à pronta disposição** do Renascimento ocidental.

(Op. cit., p. 101; p. 50. Grifo nosso)

O saldo histórico positivo desta abordagem de Panofsky reside em possibilitar a consideração do desenvolvimento da perspectiva como uma mudança histórica enraizada no tempo, e não como uma irrupção necessária da Razão em busca de sua autoiluminação e libertação das trevas da Idade Média, substituindo uma teleologia ontológica por uma teleologia metodológica. Na primeira, a teleologia é um fato impresso no mundo mesmo, que caminha em direção à seu destino. Na segunda, a teleologia é uma hipótese definida a partir do objeto em questão, provisória e válida em um circuito fechado de premissas, conteúdo próprio da teoria e não do objeto à qual se dirige.

(ii) A crítica da cultura

O desenvolvimento histórico da perspectiva como forma simbólica (sua crítica) é construído por Panofsky em dois passos. Um, que se inicia na primeira seção e termina na metade da terceira, é mostrar que a Antiguidade¹² tinha uma representação que pode ser chamada de perspectiva, na qual a imagem visual se aproxima da imagem retinal por ser curvilínea. Nesta imagem visual, não estão presentes as três características do espaço geométrico, que são retomadas de Cassirer: a continuidade, homogeneidade e infinitude. Em seguida, é preciso mostrar como foram construídas estas três características gradualmente do paleocristianismo até a Arte Gótica.

A primeira análise que Panofsky fará é se é possível considerar a arte produzida na Antiguidade, especialmente em detalhes de vasos helênicos, como exemplos de perspectiva geométrica. A saída técnica para o problema será argumentar que, como a noção de geometria dos gregos (especialmente a dos *Elementos*, de Euclides) envolvia muito mais o conhecimento dos ângulos que das grandezas, nesta noção de representação baseada num fundo curvilíneo para a representação também poderemos encontrar um exemplo de perspectiva geométrica. Logo no início da segunda seção, Panofsky afirma:

¹² Por “Antiguidade”, Panofsky parece entender toda a civilização ocidental até o século II d.C. (Ib., p. 95, p. 48).

É preciso que nos perguntemos em que medida e sob qual forma a Antiguidade foi capaz de elaborar um procedimento de perspectiva geométrica; ela que, até onde sabemos, nunca se distanciou do princípio segundo o qual as grandezas visuais são determinadas não pela distância, mas pelos ângulos.

(Ib., p. 68; p. 37)

Ao tratar os problemas geométricos como questões sobre os ângulos, e não sobre grandezas e distâncias entre pontos, os Antigos teriam produzido uma perspectiva que não possui ponto de fuga, que não se baseia num centro no quadro, mas em “um centro de projeção representante do olho do espectador” (Ib., p. 73; p. 38), fora do quadro, a partir do qual as linhas laterais são projetadas, formando na imagem um eixo, e não um ponto¹³. Nesta construção, a visão é uma emanção a partir do olho, e se adequa à máxima de Protágoras segundo a qual o homem é a medida de todas as coisas.



Figura 1. Projeção em perspectiva angular anotada por Panofsky, em que as linhas do espaço representado agregam-se num eixo, e não num ponto. Descrito por Panofsky como “Fragmento de uma decoração em estuque na parede, em Bocareale, no “quarto estilo”. Primeiro século d. C., Museu Nacional de Nápoli.” (Ib., p. 75; p.157).

¹³ Cf. Ib., Fig. 12 e PL1.

Esta diferença de princípio fará com que, segundo Panofsky, a perspectiva dos Antigos construa uma concepção de espaço *agregativo*, isto é, próximo da imagem retinal porque inclui

modificações que a distância e a extensão intermediária operam nas formas dos corpos e às suas cores [que são] representadas com tal virtuosidade que poderíamos dizer, sobre o estilo destes pintores, que temos lá um movimento precursor do impressionismo moderno, na forma de um fenômeno paralelo; não se chega, jamais, a uma “iluminação” unificada.

(Ib., p. 82; p. 42)

A construção perspectiva é sensível às diferenças operadas na visão em relação à forma, tamanho e cor dos objetos segundo sua distância. O espaço Antigo resiste à construção de uma concepção sistemática que ignore, como a perspectiva moderna, a curva da imagem retinal. Os Antigos não realizaram algo como a perspectiva linear por “bons motivos”, nas palavras de Panofsky: o método da perspectiva linear é incompatível com a geometria baseada em ângulos, e não em distâncias; e a imagem visual não é passível de sistematização. De fato, o autor afirma que apesar das diversas concepções de espaço, nenhuma dessas concepções chegou a defini-lo neste período como um sistema de altura, largura e profundidade (Idem, p. 92; p. 43). “A totalidade do mundo”, continua, “permanece uma realidade essencialmente descontínua” (Idem, p. 92; p. 44), porque pode ser caracterizada por diferenças ontológicas: o ser e o nada, o átomo e o vazio, a forma e a atualidade. Estas diferenças são marcas *do espaço*, e não distintos pontos de vista sobre o espaço. Até a consideração do espaço como extensão, uma série de transformações fará surgir uma a uma, segundo Panofsky, a continuidade, homogeneidade e infinitude no paleocristianismo, na pintura romana e na arte gótica, respectivamente¹⁴.

Entre a Antiguidade e o Renascimento, dirá Panofsky, temos um período intermediário, de uma reação que precisava afirmar sua identidade cristã sobre o paganismo Antigo e adaptá-lo (como de fato vemos nas obras de Agostinho e Aquino,

¹⁴ Esta divisão em quatro estágios será datada do seguinte modo. Começando sem uma data específica, a Antiguidade se estende até o século II d.C. Tem início o paleocristianismo e a arte bizantina, que se prolongam até o século VI de forma hegemônica. A arte bizantina persiste minoritária ou vestigial até o XII, ao menos, “conservando” aspectos da Antiguidade no Oriente próximo (dos europeus). A pintura romana, por outro lado, nasce no século VI, em oposição ao paleocristianismo, e se prolonga até sua transformação em Arte Gótica. O Renascimento será o resultado da junção da arte bizantina e gótica, por volta de 1350, com a pintura de Giotto e Duccio (Idem, p. 94ss; p. 47ss).

por exemplo), formando algo que será “reativo”. O autor começa a terceira seção afirmando que

encontramos, entre a Antiguidade e os tempos modernos, a Idade Média, que representa a mais importante dessas “reações” e cuja missão, do ponto de vista da história da arte, foi de fundir em uma real unidade aquilo que não havia sido representado senão como pluralidade de coisas singulares, mesmo que essa pluralidade possuísse um extremo refinamento.

(Ib., p. 94; p. 47)

Esta visão da Idade Média (típica do Renascimento), será interpretada por Panofsky como um período marcado por uma transformação do estatuto do suporte material da obra. Ao mesmo tempo, os elementos do quadro não possuem mais esta dupla relação entre uma dinâmica de corporalidade mímica e espacialidade perspectiva. Isto é, depois da Antiguidade, o quadro não é atravessado pela visão, porque seu material é entendido como espaço plano, objetivo (e não um mero substrato a ser ignorado em prol da visão), já que não há mais um entendimento de que o corpo seja a referência de sujeito a partir da qual construir a imagem. Se o espectador não é mais um corpo, mas um espírito preso num corpo marcado pelo pecado, o naturalismo da representação perde o sentido. Mas uma nova relação, talvez mais profunda, liga este espírito ao quadro: a imagem, enquanto imaterial, possui a mesma qualidade essencial (ou, está no mesmo plano ontológico) do espírito.

Esta concepção do espaço será identificada por Panofsky em correspondência com a teoria neoplatônica do espaço de Próclo, que sustenta que “O espaço não é outra coisa senão a mais sutil das luzes” [142a]. O neoplatonismo teve como característica esta ideia de que há algo divino, supramundano, único e que permeia todas as coisas. A novidade que Panofsky buscava então, a contribuição para a concepção renascentista, é considerar o espaço como um *continuum*, como extensão que emana de uma única fonte. Ainda que lhe falte a homogeneidade (há uma diferença ontológica entre graus elevados e rebaixados de iluminação), a infinitude não é sequer imaginada, já que o espaço não tem dimensões mensuráveis – logo, não faz sentido perguntar-lhe o tamanho expresso em grandeza exata.

A transformação conceitual necessária para o surgimento da homogeneidade será feita na pintura romana do Ocidente, marcada pelo abandono do naturalismo.

Esta transformação radical parece anunciar a renúncia definitiva a toda ambição de criar uma ilusão de espaço. Porém, a visão verdadeiramente moderna do espaço não pode nascer sem que este requisito seja satisfeito. De fato, operando do mesmo modo e com a mesma firmeza a redução dos corpos e do espaço à superfície, esta transformação, pela primeira vez verdadeiramente, marca estes corpos e este espaço com o selo indestrutível da homogeneidade. A unidade ótica muito solta, que era a deles [os Antigos], tornou-se em um só golpe uma unidade substancial sem folgas.

(Ib., p. 110; p. 51)

A noção de homogeneidade na arte visual opera em conjunto com a noção adquirida antes, de continuidade. Se o espaço é homogêneo e contínuo, é possível perguntar até onde se estende essa continuidade. Sem algo que o oponha, o espaço será infinito, mas num sentido particular. Oposta à finitude do mundo empírico, a noção de infinitude será considerada como a infinitude divina, de sua existência e eficácia. É, portanto, num esquema aristotélico típico do Escolasticismo, uma infinitude em potência, que se realiza no ato finito. Na arte gótica, especialmente na escultura, uma nova noção de espaço trará as três características que Panofsky vinha buscando como condições da noção moderna de espaço. Para sua realização faltava, porém, a noção Antiga, conservada pelos bizantinos, de um espaço perceptivo. Em outras palavras, a ideia de representar algo “como se vê”.

A arte bizantina, segundo Panofsky, conserva aspectos importante da Antiguidade, especialmente a manutenção da estrutura das “linhas” (Ib., p. 100; p. 49). Será a Arte Bizantina que tornará presente o espaço perspectivo da Antiguidade aos europeus no século XIV, e a própria ideia de representar algo como aparece na percepção.

Giotto e Duccio, ao encontrar a arte gótica e a arte bizantina, por volta de 1350, a primeira especialmente na arquitetura e a outra na pintura conservada, serão “os fundadores da visão perspectiva moderna do espaço” (Ib., p. 114; p. 54). É em suas obras que reaparecem os “interiores fechados”, caixas dentro das quais o espaço acontece, modeladas segundo a noção gótica de “caixa de espaço” (*Raumkästen*), mas compostas por elementos disponíveis na arte bizantina (Ib., p. 115, p. 54).

De frente a esta estranha forma de pintar de Duccio e Giotto, surgem dois tipos de reações para elaborar sistematicamente este resultado estético. De um lado, os “conservadores”, como Panofsky os chama, irão entender que a novidade consiste no paralelismo das linhas, enquanto outros, “progressistas”, verão no ponto de convergência

a novidade. Mas este ponto de convergência ainda não organiza o quadro: é utilizado para desenhar os ladrilhos em parte do quadro, como na *Anunciação* de Lorenzetti (1344) (Ib., p. 122-4, p. 57. Figura 2).



Figura 2. Ambrogio Lorenzetti, *Anunciação*. Têmpera, 1344. Pinacoteca Nacional de Siena. As lajotas convergem para um eixo no centro do quadro em ângulo aberto.

Esta discórdia permanecerá em formas diversas de perspectiva, resultando em soluções intermediárias ao ponto de fuga, como a de Bertram de Minden, com um eixo de fuga em *Criação dos astros* (1379, Figura 3).



Figura 3. Meister Bertram de Minden, recorte de *Grabower Altar*. Têmpera, 1379. Kunsthalle Hamburg. As lajotas agora convergem em ângulo bastante agudo.

Já por volta de 1395 aparecem soluções em ponto de fuga, emprestadas de Lorenzetti mas aplicadas ao todo do espaço do quadro, como em um quadro de André Beauneveu¹⁵ ou, quarenta anos mais tarde, em sistematizações muito mais explícitas na *Early Netherlandish Painting*, como Panofsky nomeará em livro homônimo de 1953, cujo exemplo mais conhecido é a obra de Jan Van Eyck (Figura 4).

¹⁵ *Duque Jean de Berry, em companhia de Santo André e de São João, adorando a virgem*. Primeira folha dedicatória, extraída de *Heures bruxelloises du duc de Berry* (Bruxelas, Biblioteca Real, Ms. No. 11060).



Figura 4. Jan van Eyck, *A Virgem e o Menino com o Cónego van der Paele*, Óleo sobre tela, 1434-36. Groeningemuseum, Bruxelas. Note-se que não só os ladrilhos indicam o domínio da perspectiva linear, mas também os degraus, o dossel do trono e o efeito de profundidade no encosto, obtido pelo desenho de uma caixa que emoldura a cabeça de Maria.

Já no começo do século XV estão disponíveis imagens que se organizam a partir de um ponto de fuga centralizado, a partir do qual se constrói a organização das figuras, e que abrem janelas para a visão de um espaço contínuo, infinito, que ultrapassa os limites do quadro. Começam, então, as teorias de pintura que serviram para a produção destas imagens, na forma de tratados pedagógicos. Estes tratados, que surgem primeiro no sul da Europa, logo se espalham para o Norte, especialmente por meio de Dürer¹⁶. Embora Piero della Francesca já houvesse sistematizado a perspectiva, é Alberti quem realiza um procedimento mais cômodo e prático (Ib., p. 155; p. 63).

Estes tratados servem para realizar, no plano matemático, as racionalizações já unificadas no plano estético. Por meio de uma “total abstração” da estrutura psicofisiológica e da negação da autoridade dos Antigos, o Renascimento logrará a

¹⁶ A obra de Dürer foi tema da tese de doutorado de Panofsky.

possibilidade de construir um complexo espacial único, coerente e de extensão infinita, no interior do qual “os corpos e intervalos de espaço livre, religados entre eles segundo uma lei perfeitamente conhecida, constituem um *corpus generaliter sumptum* [a soma dos corpos em geral]” (Ib., p. 156; p. 65). Panofsky pensa ter encontrado na história da arte, portanto, a expressão material do processo que Cassirer havia indicado conceitualmente, pelo qual o espaço geométrico se constitui numa relação não substancial, mas funcional.

De posse da descrição das características do espaço moderno e da perspectiva central, suas origens e articulações históricas, Panofsky fará a conclusão de seu argumento final e sua tese mais forte: a perspectiva central é “a expressão concreta do progresso simultaneamente obtido no plano da teoria do conhecimento e da filosofia da natureza [leia-se também: ciências naturais]” (Ib., p. 157; p. 65). Segundo o autor, no mesmo período em que a perspectiva central era concebida, começa a ruir o sistema aristotélico do conhecimento, e há um abandono de uma noção de cosmos edificado em torno do centro da Terra e limitado pela abóbada celeste, onde a infinitude é uma potencialidade divina. Em seu lugar, há a concepção de um espaço infinito *em ato*, empírico. A verdadeiramente nova forma de compreensão do universo será também colocada como uma régua contra a história e contra o sujeito. De um lado, surge uma narrativa da história de glorificação da Antiguidade, cuja autoridade é utilizada para defender teses contrárias à concepção escolástica de espaço (Panofsky cita o exemplo de Giordano Bruno e Demócrito), e o iluminismo constrói uma história teleológica de revelação e descoberta da natureza e suas leis.

Por outro lado, “esta visão do espaço [de Giordano Bruno] já é aquela que o cartesianismo irá mais tarde racionalizar e a doutrina kantiana formalizar” (Ib., p. 159; p. 66), e embora pareça estranha hoje a relevância desta conquista no campo da representação visual, é preciso imaginar seu significado à época, já que “ela permitiu à arte elevar-se ao nível de “ciência” (e para o Renascimento, tratava-se mesmo de “elevar-se”)” (Ib., p. 159; p. 66). A conquista de uma visão do espaço como infinito em ato projeta tão longe a racionalização da impressão visual do sujeito que é precisamente a impressão subjetiva que pode daqui em diante servir de fundamento para construção de um mundo da experiência solidamente fundado e, ao mesmo tempo, infinito, no novo sentido da infinitude.

É por este argumento que Panofsky compara a função da perspectiva, no Renascimento, ao criticismo de Kant, traçando uma analogia entre a perspectiva romano-helênica e o ceticismo. O que significa que o ceticismo, que na filosofia kantiana é um

estágio preliminar e necessário de crítica, é como a perspectiva Antiga, preliminar e necessária à construção da verdadeira doutrina. É neste sentido que a perspectiva poderá operar uma “objetificação do sujeito”: tal como no projeto crítico kantiano, o sujeito poderá ser tomado como objeto central de estudo porque não é um infinito indecifrável, mas definido pelo ato da razão em sua universalidade. Isto é, pela mesma “total abstração” e “negação da autoridade dos Antigos”, a filosofia crítica (que para Panofsky está correta em espírito, mas na qual vê um excesso metafísico¹⁷, *à la* Heidegger) transforma em racional e formalizado o processo segundo o qual o sujeito conhece. Analogamente, a perspectiva central racionaliza e formaliza o modo como o sujeito vê.

A leitura que Cassirer faz de Kant é essencial para o projeto de Panofsky e a forma como organiza seu pensamento, ainda que não seja completamente congruente conceitualmente à *Filosofia das formas simbólicas*. A arquitetura geral para crítica da cultura segue passos definidos: em primeiro lugar, é preciso estender à cultura a operação que Kant realiza com a natureza, renunciando à pretensão de uma “reprodução da realidade efetiva” em nome da unidade do conhecimento como “mediação” (Cassirer, 1980, p. 76). A unidade do conhecimento, porém, não se daria com a unidade do mundo mesmo, mas através de uma operação que se faz em cada sujeito. Nas palavras de Didi-Huberman,

“essa unidade se encontrava, não exatamente sob nossos olhos, mas *dentro* dos nossos olhos (...), no próprio conhecimento considerado enquanto faculdade ou, como diz Cassirer, como *função*.”

Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 170.

Cassirer pretende estender a tarefa da crítica, como que usando a mesma arma para mirar em outro alvo: Cassirer tem na mira de sua crítica as operações internas das faculdades do sujeito. O que encontrará é uma operação *funcional*, em oposição a uma *substancial*, o que implica em tomar a ação das faculdades como a de ligação de um conteúdo único a um plural, operação realizada em termos simbólicos:

Toda cognição, por mais que variem em método e orientação, tem como objetivo último sujeitar a multiplicidade dos fenômenos à unidade de uma “proposição fundamental”. O particular não deve

¹⁷ As principais influências de Panofsky para sua leitura de Kant são Cassirer, como era de se esperar, mas também do livro de Heidegger sobre Kant, que aparece citado no artigo *Le problème de la description d'oeuvres*, de 1931. Sobre isso, cf. Didi-Huberman, 2017, p. 135, e o artigo de Panofsky, *Ib.*, p. 248.

ser deixado sozinho, mas deve tomar seu lugar em um contexto, no qual aparece como parte de uma estrutura, seja de caráter teleológico, lógico ou causal.

Id., p. 77.

Ao tomar o símbolo como moeda de troca entre o particular e o universal, Cassirer mina e recoloca as questões do kantismo, agora expandidas ao todo da cultura. Ao tomar a função (simbólica) como base de explicação da estrutura (a exemplo, as de tipo “teleológico, lógico ou causal”), Cassirer transforma a crítica da razão em crítica da cultura. E de modo explícito:

Deste modo, a crítica da razão se transforma na crítica da cultura. Ela procura entender e mostrar como cada conteúdo da cultura, já que é mais do que um conteúdo isolado, e já que é fundado num princípio universal da forma, pressupõe um ato original do espírito humano.

Ib., p. 80.

Isto implicará, finalmente, em uma outra compreensão da tarefa do esclarecimento. A extensão da crítica a uma crítica da cultura permitirá o acesso a aspectos antes deixados de lado pela crítica kantiana, como a forma do pensamento mítico, de forma que o objetivo do esclarecimento será alargado, de forma a revelar em todas as formas de operação do pensamento (i.e., das operações simbólicas do sujeito) a formação “não exatamente do mundo, mas da produção para o mundo”, de um contexto “objetivo” e “significativo”, e de uma unidade objetiva que possa ser apreendida como tal. (Ib., p. 80). O resultado é que a tarefa de uma crítica da cultura visa, de fato, o esclarecimento, mas num sentido radicalmente transformado.

Enquanto Kant entende o esclarecimento como a saída da menoridade, de uma condição na qual não se faz uso do próprio entendimento em detrimento do entendimento de um outro, podemos derivar da filosofia cassireriana que o desconhecimento do contexto cultural em que se está inserido, da arte e da religião (e Panofsky acrescentaria: de suas histórias), implica na menoridade, já que se tornaria impossível conectar um particular que surge na vida pública com a operação simbólica universal.

Acrescentaria-se aos motivos kantianos (a preguiça e a covardia) uma falha na *crítica* para que o esclarecimento não se efetive. Haveríamos de prestar contas a um conceito muito mais alargado de crítica, de forma que mesmo que a crítica kantiana pudesse nos levar a uma etapa do esclarecimento, não permitiria a saída da menoridade,

porque lhe faltaria ser *maior* também em relação à arte, ao pensamento mítico e à linguagem. Apesar do vocabulário universalista, a filosofia de Cassirer, e Panofsky concordará, tem como consequência a introdução de outras formas de pensamento, com base na unidade do sujeito e de sua relação simbólica com o ser.

(iii) Teleologia metodológica

Podemos agora sintetizar os argumentos metodológicos de Panofsky: há uma *imagem retinal*, mecanicamente formada no fundo do olho e radicalmente distinta de uma *imagem visual*, sua contraparte simbólica, explícita e conformada culturalmente. Um dos modos de conhecer a história da arte seria comparar as alterações que diferentes culturas operam na imagem retinal (que seria acessível a todas porque está na base da experiência humana) para extrair de uma obra representativa¹⁸ o que tem de afastamento ou aproximação com a “realidade visual”. Extraído o que é necessário (a estrutura da visão) daquilo que é contingente (as soluções pictóricas), ficamos com descrições das regras de interpretação dos signos visuais utilizadas em cada período, na forma de afastamentos e aproximações à imagem retinal, no que diz respeito a critérios qualitativos, como a planaridade ou esfericidade. Contudo, a mera descrição destas diferenças pouco nos informa, e é preciso ir além da descrição singularizada para compreender de que modo as escolhas de um período se relacionam para formar o que seja um “período”. Para interpretar as escolhas em conjunto – os afastamentos e aproximações – precisamos de uma história.

A história de que precisamos para a interpretação não é qualquer forma de história. É necessária uma narrativa histórica que conduza à interpretação de certa escolha, ou gesto artístico, em seu contexto. Esta narrativa tenta recompor, para um gesto artístico particular, sua condição de possibilidade histórica. Obter uma narrativa histórica que nos permita interpretar um gesto artístico implica remontar, a partir das interpretações da contingência (das soluções estéticas subtraídas das determinações das estruturas perceptivas), o contexto que se configura como ambiente¹⁹ histórico. Para fazê-lo, por sua vez, é preciso colocar a seta do tempo apontando para o gesto escolhido, é preciso nortear

¹⁸ No sentido de que é uma obra que procurar representar o mundo.

¹⁹ “Ambiente” no sentido de que os viventes de certo período não podem escolher o passado que lhes precede e o passado, por mais que possa ser interpretado, sempre possui caráter determinado nessas interpretações. É certo que os agentes podem interagir com o ambiente, mas não podem abdicar dele totalmente, ainda que neguem sua existência, pois é sua existência que negam.

a bússola da história, ainda que provisoriamente, construindo o que chamamos de *teleologia metodológica*.

A forma de escrita de Panofsky é teleológica, ao fixar na perspectiva renascentista um fim para a narrativa histórica que tece. Contudo, também é claro que este não é o fim da história da arte, mas o fim – a finalidade – da investigação do autor²⁰, como uma hipótese metodológica à qual toda investigação converge porque assim foi desenhada, enquanto metodologia. Prova disto é que não há qualquer transcendência na técnica da perspectiva “moderna”, já que o fundamento transcendental de sua análise está na fisiologia do olho, com a imagem retinal, e não no postulado de uma imagem visual pura, e esta é a condição metodológica de sua crítica da perspectiva enquanto produção cultural, e não como assunto de uma geometria transcendental. Panofsky arruma a história teleologicamente através da lente do método, mas reconhece que ela não se apresenta desta forma a olho nu.

Bibliografia

ALBERTI, L. B., *De pictura*. Tradução de Danielle Sonnier. Paris: Éditions Allia, 2014.

_____, *Da Pintura*, Tradução de Antônio da Silveira Mendonça, apresentação de Léon Kossovitch e Introdução de Cecil Grayson. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

BORSI, F.; BORSI, S. *Alberti: une biographie intellectuelle*. Paris: Éditions Hazan, 2006.

CASSIRER, E. *An essay on man: na introduction do a philosophy of human nature*. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books, 1944.

_____. *The philosophy of symbolic forms*. Volume 1: Language. Tradução de Ralph Manheim. Introdução de Charles W. Hendel. New Haven: Yale University Press, 1980.

_____. *The philosophy of symbolic forms*. Volume 2: Mythical Thought. Tradução de Ralph Manheim. Introdução de Charles W. Hendel. New Haven: Yale University Press, 1955.

²⁰ Panofsky reconhece a presença de algo como a perspectiva na fotografia (como no exemplo das distorções que a fotografia provoca em objetos muito próximos) e em outros trabalhos adotará estratégia semelhante, como em *Arte gótica e Escolasticismo* (1951, cf. Introdução).

_____. *The concept of symbolic form in the construction of the human sciences*. In: *The Warburg years (1919-1933): Essays on language, art, myth, and technology*. Tradução de Lofts, S.G. e Calcagno, A. New Haven: Yale University Press, 2013.

DAMISCH, H. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, Col. *Champs arts*, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. 2ª Reimpressão, São Paulo: Editora 34, 2017.

EDGERTON, S. Y. *The Mirror, the window, and the telescope: how linear perspective changed our vision of the universe*. Ithaca & Londres: Cornell University Press, 2009.

HOLLY, M. A. *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Fernando Costa Mattos. 4ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

_____. *Resposta à pergunta: o que é o iluminismo?* Tradução de Artur Morão. Publicação original em 1784.

Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf

KUBOVY, M. *The psychology of perspective and Renaissance art*. Kubovy: 2003, Ed. 1.1.

LANDAUER, C. *Erwin Panofsky and the Renaissance of the Renaissance*. *Renaissance Quaterly*, Vol. 47, N. 2, Verão, 1994, p. 255-281.

LEVINE, E. J. *Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

MASSEY, L. *Picturing space, displacing bodies: Anamorphosis in early modern theories of perspective*. Pensilvania: Pensilvania State University Press, 2007.

PANOFSKY, E. *Die Perspektive als "symbolische Form"*. In: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1980, p. 99-167.

_____. *Gothic architecture and scholasticism: an inquiry into the analogy of the arts, philosophy, and religion in the Middle Ages*. Westford, MA: Meridian, 1951.

_____. *La perspective comme forme symbolique: et autres essais*. Tradução de Marisa Dalai Emiliani. Paris: Minit, 2014

_____. *Perspective as a symbolic form*. Tradução e Introdução por Christopher S. Wood. Nova Iorque: Zone Books, 1991.

_____. *Renaissance and Renascences in western art*. Estocolmo: Westview Press, 1960.

ROARK, R. W. *Panofsky: linear perspective and perspectives of modernity*. In: *Renaissance? Perceptions of continuity and discontinuity in Europe, c. 1300 – 1550*. [Publicação Digital]: Brill, 2010, p. 181-205.