

Pablo Pica
Natureza
Óleo sobr
Fonter: Arga
São Paulo: C

Francastel e Panofsky: o espaço como problema

Jean Duvignaud

Comparação das interpretações de Francastel e Panofsky quanto à representação do espaço. Ao descrever uma obra, Panofsky a insere numa cultura, enclausurando-a nessa estrutura. Sua teoria não prevê a capacidade de transformação da arte. Já Francastel afirma que o imaginário põe em xeque a cultura aceita, fazendo do espaço um instrumento de revolução permanente.

Francastel, Panofsky, espaço, imaginário.

Deveria parecer-nos novamente inquietante a afirmação de Pierre Francastel em *Pintura e sociedade*: "o espaço é a própria experiência do homem". Isso porque tal afirmação diz respeito a uma experiência e uma epistemologia da criação imaginária *ainda não fundada*, mas da qual Francastel foi o iniciador.

Na verdade, a existência de tal busca demanda reencontrar-se, sob a ideologia das artes, a camada profunda em que nasce, numa estrutura social particular, a incitação real à invenção de formas que não repetem as figuras convencionais, dedutíveis ou previsíveis de uma cultura¹ específica. As matrizes do imaginário, eis o que deveriam descobrir o analista e o criador, na medida em que uma autêntica sociologia do imaginário possa colocar-se nesse ponto da experiência, no qual o dinamismo coletivo toma, por meio de uma metáfora ou símbolo, a forma de dinamismo individual. Transformação difícil de se determinar, já que sua trajetória se efetua através das múltiplas instâncias da vida cotidiana, das classificações sociais, das mentalidades, dos símbolos comuns, das utopias.

Essa camada profunda, Francastel a chama de *espaço*, ou seja, ele estabelece uma relação hipotética entre o imaginário e a trama global em que o homem vive sua experiência ao mesmo tempo factual e intencional. O que seria, então, da experiência humana, desprovida dessa relação essencial entre as coisas, os seres, os percursos, as fronteiras, os terrenos, as ruas, e as relações da existência – a mais trivial – com os elementos daquilo que se nomeava meio? Em *A interpretação dos sonhos*, Freud indica como um certo discurso onírico substitui ou representa, para a pessoa adormecida ou para o sonhador acordado que medita sobre seu sonho,

um objeto que não pode ser visualizado tal qual é. O espaço está em nós como nós estamos nele, e o que ele anima responde ao investimento recíproco do nosso ser no cosmo e do cosmo em nós.

M. Lenhardt, no livro *Do Kamo*,² lembra o quanto essa materialidade ajuda a figurar essas relações triviais e eventuais do corpo com seus gestos ("designação do corpo"); e, num texto bem antigo de M. Mauss e E. Durkheim, *Essai sur quelques formes de classification*,³ constata-se o quanto as relações com o espaço do cosmo se tornam, metaforicamente, formas de um conhecimento ou de um "pensamento selvagem", cuja riqueza com frequência não se reduz ao que dele diz o antropólogo.

Por outro lado – e esse é um ponto que chama a atenção, já que Francastel constrói *Pintura e sociedade* em torno dessa variação entre uma representação do espaço do *Quattrocento* e uma representação do espaço que denominaríamos *cubista* – Lucien Febvre, em seu *Rabelais*,⁴ lembra o quanto a experiência que o homem do século 15 tem com o espaço é, em suas características múltiplas, diversa e, às vezes, contraditória, específica da vida inerte de um ser pressionado entre dois tipos de sociedade: enquanto uma se enfraquece, a outra ainda não se definiu. Essa variabilidade da experiência do espaço, segundo os tipos de sociedade, é tão característica, que se torna necessário marcar as *diferenças* que ela implica tanto no nível da representatividade imaginária quanto na vida cultural cotidiana. Grande parte da tese de Francastel repousa sobre a afirmação de que não há uma representação do espaço mais verdadeira do que outra; de que se trata, na verdade, de código construído a partir de mil

Pablo Picasso, 1912
Natureza morta espanhola
Óleo sobre tela, 46 x 33cm
Fonte: Argan, Giulio. *Arte Moderna*.
São Paulo: Companhia das Letras, 1995

ajustes e projetado muito mais sobre realidade futura do que sobre uma já conhecida. Esse lado utópico do espaço representado corresponde a uma ou outra direção que essa experiência imaginária pode tomar, antecipando-se à imagem atual do espaço cotidiano. Assim, encontramos essa hipótese extraordinária (*Pintura e sociedade*), segundo a qual os pintores florentinos "inventaram" a cidade da suposta "Renascença", antes mesmo que ela existisse, pela virtude dos príncipes e arquitetos.

Preciso declarar minha dívida com essa hipótese extremamente rica, quando pude ver na representação fictícia das relações humanas, tal como no teatro, uma antecipação da experiência humana?⁵ Ninguém espera Marlowe nem Shakespeare, Racine nem Calderón, mas, assim que eles aparecem, figuram na extensão dramática uma realidade humana possível, que se torna alvo de imitações e identificações múltiplas: no interior de um tipo de sociedade, a figuração imaginária desenha no espaço da tela ou do teatro (para ficar apenas com essas duas formas de experimentação) matrizes eventuais de emoções, de comportamentos, de desejos.

As grandes intuições concernentes ao "meio visual" e aos acasalamentos de "espaços figurativos" expostos no livro *La figure et le lieu*⁶ prendem-se a essa experiência que poderia ser resumida na idéia trivial de que "ver não é tão simples", como nos disseram os filósofos. É o que liga precisamente essa visão ao próprio espaço da prática humana. Talvez fosse aqui oportuno recordar um texto célebre e esquecido de Marx, em seu *Manuscrit économique-politique*, de 1844.⁷ "O olho tornou-se o olho humano, assim como seu objeto tornou-se um objeto social, humano, criado pelo homem para o homem". Estou enganado ou o que se vê na obra de Francastel é uma longa reflexão sobre essa nota de ressonâncias indefinidas que afirma ter o homem aprendido a ver o que ele representava da visão e percebermos nós apenas o que um código construiu inevitavelmente como estrutura possível?

Sem dúvida – e isso é uma objeção que faço a Francastel, como se ele estivesse aqui, vivo, entre nós –, não parece suficientemente nítida a afirmação da idéia de um relativismo radical das experiências do espaço segundo os tipos de sociedade. Le Febvre enfatiza a especificidade da experiência existencial de Rabelais ou de Margarida de Navarra, revelando (num espírito bem levybruhliano) a diferença entre o imagi-

nário deles e o nosso. Desejaríamos encontrar nessa obra surpreendente de Francastel a relação mais marcada entre as estruturas globais peculiares dos tipos de sociedade e o "meio visual", por exemplo, entre a experiência urbana e a emergência da representação pictural nas cidades italianas do *Quattrocento*. Prolongando os temas desta análise, cheguei à idéia das variações dos termos do imaginário segundo os tipos de sociedade, tipos que se podem suceder no tempo ou ser contemporâneos, como a cidade italiana era contemporânea de estruturas ainda marcadas pelo feudalismo, mesmo que sob a forma de fantasia, pelos elos inerentes às guildas ou pela ainda muito misteriosa vida rural. Isso explicaria como podem coexistir diversas figuras do espaço, como diversas experiências imaginárias podem coabitar e se opor entre si, excluindo toda idéia de unidade de uma época ou de concepção global do mundo, permitindo estabelecer a realidade de conflitos de oposição de grupos e de classes, suscitando a polêmica da contradição no seio de uma vida imaginária que separamos, de forma estúpida, da experiência cotidiana e prática!

Mas essas críticas não são verdadeiras críticas, já que a idéia que as engendra procede do próprio Francastel. Em todo caso, ela nos permite encarar mais claramente este outro sociólogo da arte, Panofsky, cujo tema é também o espaço...

Sem dúvida, o leitor descobriu Panofsky nas traduções atuais e não seguiu o lento desenvolvimento de uma forma de pensar muito rica, porém fechada, que se desenvolve a partir de um primeiro ensaio de 1914 sobre Dürer, tema verdadeiramente obsessivo para Panofsky, depois nos textos fundamentais da época em que trabalhou para o Instituto Warburg, e enfim após ter emigrado para os Estados Unidos.

Ora, a "intuição sintética" de Panofsky, para retomar a formulação de P. Bourdieu (posfácio ao livro *Architecture gothique et pensée scolastique*⁸), nasce por volta dos anos 24-26 no estudo que se intitula *Die Perspective als Symbolisch Form* (Vorträge der Bibliothek Warburg, IV, 1926),⁹ derivado da oposição entre dois tipos de experiência com o espaço, o *espaço agregativo*,¹⁰ no qual os elementos são agrupados *mecanicamente*, e o *espaço sistêmico*,¹¹ que oferece coesão *orgânica*, sugerindo a idéia de uma forma extensiva fechada, rica de interferências com as demais artes, as matemáticas, a filosofia e, bem entendido, com as artes plásticas em todas as suas formas.

Rafael, 1483-1
A disputa do afresco, 770 x
Vaticano
Fonte: Gênios de
Cultural



Como deixar de reconhecer nessa oposição a velha dicotomia de Durkheim entre "solidariedade mecânica", inerente às sociedades selvagens, e "solidariedade orgânica", peculiar às sociedades que oferecem rica e complexa divisão social do trabalho? Como não reconhecer, nessa imagem global de espaço orgânico completo e total, a idéia de *Weltanschauung*, de "visão de mundo", que se encontra, por outro lado, após Simmel, em Lukács, Groethuysen, na Escola de Frankfurt e em Lucien Goldmann?

Essa é uma idéia muito rica e de excepcional fecundidade, pois tende a procurar regiões de interferências internas peculiares a uma estrutura, sem levar em conta nossa idéia quanto ao que pode ser essa obra, mesmo que fosse numa afirmação de sua especificidade. As grandes análises de Panofsky sobre Dürer,¹² sobre as relações entre a caligrafia bastarda e a arquitetura do gótico flamengante, sobre Michelangelo resultam dessa intuição do espaço global que constitui os alicerces de uma visão de mundo comum a uma época.

As correlações procuradas correspondem a uma epistemologia comparável à da "gramática generativa", a busca de esquemas interiorizada pelo ato de pintar, proveniente dos pensamentos, das ações, das emoções imanentes a uma cultura específica. Busca engenhosa, complexa e em muitos níveis, já que certas correlações remetem às mentalidades coletivas latentes não expressas; outras, a símbolos coletivos; e as demais, enfim, a uma linguagem estabelecida e devidamente observável (como a da estética "clássica").

Diante da imensa riqueza das análises de Panofsky, como, todavia, não hesitar? A força da descrição introduz a obra numa cultura e logo a encerra nessa

estrutura, investe um conjunto de metáforas possíveis numa figura englobante que amplia o englobado, mas também o sufoca. O espaço da figuração imaginária é, sim, um espaço sistêmico [*System raum*], mas continua sendo um sistema, morto com ele, sem nenhuma semente de virtualidades. Visão grandiosa da arte, mas visão que, no limite, seria tão grandiosa, tão potente, tão morta quanto a de Lévi-Strauss, porque esmaga o possível na realidade e o utópico na classificação cultural...¹³

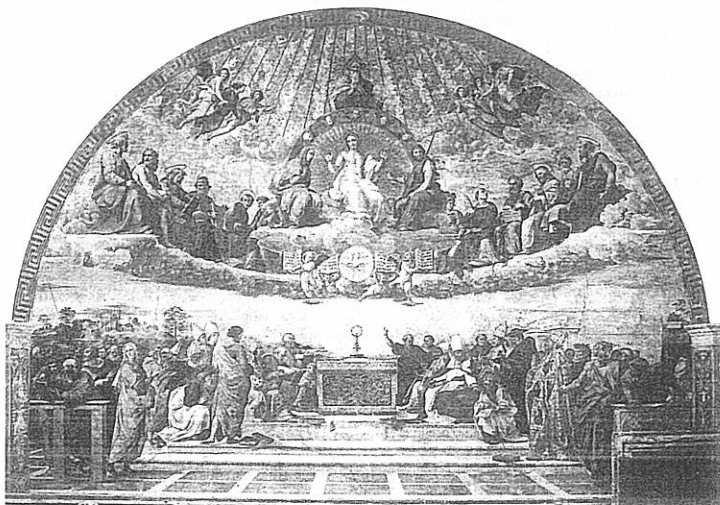
A dúvida que exponho aqui sobre a extraordinária marca de Panofsky advém, certamente, do fato de ele praticar com o espaço uma espécie de ontologia que teria desagradado o dialético que era Francastel. Isso porque este último transmuta a idéia de um ajuntamento dos elementos díspares da extensão na unidade de uma representação espacial ou totalidade espacial englobando toda a experiência humana. É surpreendente que Panofsky se tenha ligado com tanta paixão justamente a esse Dürer que, do fundo de sua barbárie, monopoliza e reconstitui marginalmente uma totalidade articulada – a da iluminação sensual do Midi!¹⁴ Cabe estranhar que, com Cassirer, em 1931, reencontre os três espaços – mítico, teórico e estético – que parecem fazer do espaço uma categoria do entendimento *a priori* e, não, o ponto de imputação existencial de toda experiência possível?

As belas construções de Panofsky são, como as de Lévi-Strauss na série *Mitológicas*,¹⁵ admiráveis figuras estranhas à existência dos homens; elas arrancam o imaginário da vida para lhes restituir, pela totalidade de uma estrutura, a indestrutibilidade. Para Panofsky, a arte contribui para a conservação das sociedades, como a prece de Loyola, em Barthes, mantém Deus na palavra da devoção.

Não estou seguro de que não haja aí uma espécie de nostalgia. Se, no século passado [19], a arte morreu como Deus morreu, se o imaginário reintegrou a trivialidade ansiosa da vida cotidiana, a ontologia do belo não deixou de procurar esconderijos ou nichos para se abrigar, mudando de nome.

A idéia de "visão de mundo" ou de estrutura lhe permite realizar com muita facilidade esse disfarce, já que esses termos permanecem vagos e profundamente subjetivos. Panofsky não esconde, em suas belas análises fechadas, a velha ontologia de um belo que já não se assume?

Rafael, 1483-1520.
A disputa do sacramento,
afresco, 770 x 500cm,
Vaticano
Fonte: Gênios da Pintura, Abril
Cultural



Pois no nível do próprio espaço, dessa "experiência" peculiar ao homem, como não ver a multiplicidade contraditória das figuras suscitadas pelo imaginário de uma mesma época, o aspecto competitivo das falsas representações que se apropriam do espaço *intencionalmente*? Num livro notável e recente, na mesma linha do *Guerriers et paysans*¹⁶ de Georges Duby, André Scobeltzine evoca o aspecto polêmico e projetivo do expressionismo românico designando, significando e querendo demonstrar a relação íntima da dependência do grupo humano na trama de uma sociedade que conhece outros modos de representações contraditórios e divergentes.¹⁷ Aqui não se vê o desejo de agrupar todas as significações numa mesma forma, nem todas as formas numa visão global do espaço e do mundo: o espaço construído pelo arquiteto é um sistema parcial, particular, polêmico e utópico que designa, conota uma realidade humana realizável, talvez, mais do que realizada. Trata-se de algo que está em jogo, de uma aposta num mundo diverso.

De tudo isso resulta, talvez, que a análise de Francastel toca o mais perto possível a experiência imaginária, porque ela deixa ao espaço, experiência vivida, sua *capacidade subversiva*, enquanto Panofsky preocupa-se muito mais, como todo o estruturalismo, com um ordenamento coerente e, no fim das contas, com a preservação de uma cultura. A arte, em Francastel, ou melhor, a criação reencontra então sua força de contestação de uma ordem – a pintura do *Quattrocento* é tão revoltante em seu tempo quanto o cubismo no dele.

É que o espaço é bem mais que o espaço. Francastel o pressente em *La figure et le lieu*, quando busca os aspectos virtuais de uma figuração sempre em projeto ou, mais precisamente, em estado de decodificação permanente do sistema estabelecido por uma cultura. Que Alberti e Brunelleschi tenham ignorado a transformação perturbadora que produziram na imagem do homem, que Manet ou Picasso não tenham conhecido seu poder de subversão, isso se deve ao aspecto ingênuo da criação que, à maneira do sonho, se esconde sob o semblante da trivialidade. Mas a força da sociologia da arte de Francastel resulta justamente do fato de ela reencontrar essas matrizes que fazem do imaginário um questionamento da cultura aceita, e do espaço o instrumento de uma revolução permanente.

Tradução: Rosza W. Vel Zoladz

Revisão: Sonia Ramos

Revisão técnica: Ana Cavalcanti

Agradecemos à Editora Denöel/Gouthier.

Este texto foi apresentado por Jean Duvignaud no I Colloque International du Centre Pierre Francastel. La Sociologie de l'Art et sa vocation interdisciplinaire, realizado em 1974, no Centre Culturel Portugais em Paris. As comunicações do colóquio foram publicadas em *Sociologie de l'Art et sa vocation interdisciplinaire. Francastel et après*. Paris: Denöel/Gouthier, 1976. As notas do texto original foram mantidas e acrescidas de outras, da tradutora.

Notas

- 1 O termo é tomado no sentido antropológico.
- 2 Leenhardt, Maurice. *Do Kamo, la personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Paris: Gallimard, 1947. [N.T.]
- 3 Provavelmente, Duvignaud se refere ao texto "Quelques Formes Primitives de Classification. Contribution à l'Etude de Représentations Collectives", in: *L'Année Sociologique*, n. 6, 1903: 1-72. [N.T.]
- 4 Febvre, Lucien. *Le Problème de l'incroyance au 16e siècle: la religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel, 1942. [N.T.]
- 5 Em meu livro *Sociologie du théâtre*, reeditado em 1974, com o título original *Les oeuvres collectives*. Paris: PUF.
- 6 Francastel, Pierre. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Gallimard, 1967. [N.T.]
- 7 Marx, Karl. *Manuscrits de 1844. Économie politique et philosophie*. Paris: Éditions sociales, 1972.
- 8 Panofsky, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. O posfácio de Bourdieu para a edição francesa foi publicado em português na coletânea organizada por Sergio Miceli. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. [N.T.]
- 9 No texto, em alemão. Publicado em português: *A Perspectiva como Forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993. [N. da T.]
- 10 No texto, em alemão: *Agregat raum*. [N.T.]
- 11 No texto, em alemão: *System raum*. [N.T.]
- 12 Panofsky, Erwin. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Paris: Hazan, 1987. Panofsky, E. *The life and art of Albrecht Durer*. Princeton University Press, 2007. [N.T.]
- 13 Ver, a esse respeito, Duvignaud, Jean. *Le langage perdu*. Paris: PUF, 1973.
- 14 Região do sul da França, idealizada pelo clima ameno e ensolarado. [N.T.]
- 15 *Mitológicas*, tetralogia constituída pelos livros: *O cru e o cozido*, *Do mel às cinzas*, *A origem dos modos à mesa*, *O homem nu*. Os três primeiros foram publicados em português pela Cosac & Naify. (N.T.)
- 16 Duby, Georges. *Guerreiros e camponeses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980. (N.T.)
- 17 Scobeltzine, André. *L'art féodal et son enjeu*. Paris: Gallimard, 1973.

Jean Duvignaud
uma obra pungente no campo da
sociologia da arte

Rosza W. vel Zoladz¹

Faltando cinco dias para completar 86 anos, Jean Duvignaud morreu, no dia 17 de fevereiro do ano de 2007, em sua cidade natal, La Rochelle, França. A trajetória profissional desse eminente sociólogo revela a dimensão de sua fecundidade intelectual como professor emérito da universidade francesa, escritor, crítico de arte e, sobretudo, grande incentivador de realizações acadêmicas. Presidente de honra da *Maison des Cultures du Monde*, tinha instigante multiplicidade de facetas que suscitavam constantes e permanentes incursões criativas pelos meandros da sociologia da arte.² Sua obra pungente dá-nos conta do que esse campo do conhecimento foi para ele, Duvignaud: algo que o fascinava, como era a busca da ordem, capaz de explicar (*erklären*) o que Durkheim acentuara, na Europa, a partir do século 19. Devemos destacar sua enorme produção bibliográfica, com cerca de 30 livros publicados percorrendo trajetões que colocam a descoberto a engrenagem do mundo colonial, como foi sua pesquisa etnográfica realizada enquanto professor na *Université de Tunis*. Desse estudo resultou seu soberbo livro *Chebika*.³ Reinventa, nele, por meio de exemplar trabalho de campo, um mundo anestesiado na estepe tunisiana, que se manifestara por meio de arte para o restauro do equilíbrio, da harmonia. Anos mais tarde, usa o termo *pandémonium*⁴ como título de sua autobiografia, caracterizando o eco do desregramento que se dá, ainda hoje, na vida social. Nesse livro, transmite informações etnográficas, como Marcel Mauss⁵ propusera, em que são ouvidas as vozes dos protagonistas, tendo menosprezado a categoria informante. Numa cena plena de coadjuvantes, aparece ali a existência do sociólogo, que sempre quis ser ator. É revelador ter sido seu primeiro livro editado *L'Acteur: esquisse d'une sociologie du comédien*,⁶ Ao manifestar esse desejo, o desempenho magistral na função de professor e pesquisador nivela sua atuação a um registro único: a atmosfera envolvente que criava como grande regente da sociologia da arte. Isso se deu nos anos 60 e 70, quando se vivia uma explosão da Escola Francesa de Sociologia, que se debruçava sobre as relações do indivíduo com o grupo.⁷ Georges Balandier, G. Gurvitch, Roger Bastide, Lucien Goldmann, C. Lévi-

Strauss são a prova dessas presenças que ultrapassavam os muros de Paris. Jean Duvignaud acrescenta a suas características o gosto pelas viagens. Movido por intensa curiosidade em conhecer sociedades que dão cunho distinto à arte, foi ao encontro dessas formas de vida social diversificadas. Em duas ocasiões esteve no Rio de Janeiro (1993 e 1994), contando com o apoio do Consulado da França, e visitou o Museu de Imagens do Inconsciente, criação da psiquiatra dra. Nise da Silveira; o Museu Casa do Pontal, na companhia do designer Jacques Van de Beuque, que reuniu a maior coleção de arte popular do Brasil; pronunciou conferências na Escola de Bela Artes da UFRJ, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e ficou tocado pela hospitalidade e acolhimento que recebeu. Mostrou então, especialmente na conferência *O artista, a arte e a identidade*,⁸ como suas considerações estavam *linkadas* pelas reflexões de Pierre Francastel, que fala sobre espaço, figura, lugar, pensamento plástico. Mostrou também que o imaginário deve ser motivo de pesquisa na qual a teoria e a prática são tomadas na perspectiva interdisciplinar. Jean Duvignaud, um mestre, um amigo, lutou contra a doença que o corroía e, ainda assim, teve forças para escrever o último livro: *La ruse de vivre. État des lieux*,⁹ que bem demonstra não estar só nessa adversidade e em que pôde externar o que mais admirava no ser humano: a ousadia de viver. Jean Duvignaud era assim.

1 Professora da Escola de Belas Artes/UFRJ de 1987 a 2005, onde desenvolveu cursos e pesquisas sobre as idéias de Jean Duvignaud. Doutora em Sociologia do Conhecimento pela *Université de Tours*, França, como bolsista da Unesco, contando com Duvignaud como *directeur de thèse*. Pós-doutora em Estudos Culturais pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea (Pacc) – FCC da UFRJ.

2 Duvignaud, Jean. *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Forense, 1970.

3 Duvignaud, Jean. *Chebika*. Paris: Plon, 1995 (Coll. Terre Humaine) e Paris: Gallimard, 1968.

4 Duvignaud, Jean. *Pandémonium du présent. Idées sages. Idées folles*. Paris: Plon, 1999. (Coll. Terre Humaine)

5 Mauss, Marcel. *Manuel d'Ethnographie*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1967.

6 Duvignaud, Jean. *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris: Gallimard, 1965. Reed. *L'Archipel*, 1995.

7 Foi a partir dessa conotação epistemológica que organizei o livro *Imaginário brasileiro e zonas periféricas*. 7Letras/Faperj, 2005. Ver, também, Zoladz, Rosza. *O artista em meio à arte e o indivíduo: trilhas periféricas no imaginário brasileiro*. Rio de Janeiro: Paac, 2006.

8 O resumo da pesquisa (Pacc, 2006) acha-se editado na *Revista Z*. www.pacc.ufrj.br, 2007, e também em Zoladz, Rosza. Da danação nasce a ordem: os sentidos sociológicos das trilhas periféricas no imaginário brasileiro. In *Programação e Resumos do XIV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário*. Recife: UFPE, 2006.

9 Cf. Duvignaud, Jean. *La ruse de vivre. État des lieux*. Artes: Actes Sud, 2006.