

## TRADIÇÃO E CRIATIVIDADE EM ERNST GOMBRICH: UMA ABORDAGEM PARA A ANÁLISE DE PRODUTOS CULTURAIS

Paula Cristina Janay Alves de Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem a intenção de avançar no entendimento sobre o trabalho do historiador da arte Ernst Gombrich, principalmente nas premissas e métodos de análise que podem contribuir para o estudo da relação entre a tradição e a criatividade. Uma das principais contribuições do autor é o entendimento de que a criatividade não é possível sem a existência de uma forte tradição. Percebemos que a questão do método de interpretação das obras de arte sempre foi um dos temas caros ao autor. A fuga de explicações fáceis para a historiografia da arte e dos estilos, além do destaque para a ação do artista e do seu meio no processo de elaboração de uma obra, no desenvolvimento dos estilos, escolas e tradições sempre foram marcas presentes no trabalho ao autor. Suas produções são reconhecidas por desenvolver uma ênfase na importância da tradição para o entendimento das mudanças na história da arte. Fizemos um esforço de sintetizar o pensamento de Gombrich sobre as relações entre a tradição e a criatividade, em um exercício de compreensão de suas principais premissas e métodos de análise. Concluímos que as contribuições do autor para o estudo dos estilos pode ser mais um caminho possível para a análise de novos produtos culturais, muitas vezes tidos como inovadores em uma determinada área criativa. As premissas utilizadas por Gombrich e os modos de análise podem ser aproveitados por investigadores de outras áreas para além das artes plásticas clássicas, objeto tradicional de estudo do autor.

**Palavras-chave:** tradição, criatividade, Ernst Gombrich.

As tradições, os estilos e as escolas foram os principais objetos de investigação do historiador da arte Ernst Gombrich (1909-2001). Esse percurso intelectual foi feito pelo autor com o objetivo de responder a algumas perguntas essenciais sobre as obras de arte: o quê, o como e o por quê. Essas perguntas eram motivadas por uma questão que era de interesse fundamental em seus estudos: por quê, ao longo da história, diferentes períodos, estilos e lugares representaram a realidade através das obras de arte de maneiras completamente distintas (SERRANO, 2005).

Nascido em Viena, em 30 de março de 1909, Ernst Gombrich começou ali a sua produção intelectual e se tornou um dos grandes historiadores da Escola Vienense, um conjunto de autores que tinham o objetivo de produzir uma história da arte baseada em princípios científicos (SERRANO, 2005). Os estudos do autor viriam em oposição às correntes metodológicas do momento, que aplicavam explicações sociológicas,

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. E-mail: paulajanay@gmail.com.

psicológicas, econômicas ou nacionais para a produção artística. Foi em sua pesquisa de doutorado, sobre o arquiteto Giulio Romano, que Gombrich pôs em cheque pela primeira vez a influência da *Geistesgeschichte* (história do espírito), na interpretação da obra de arte (SERRANO, 2005). Essa corrente de pensamento explicava os estilos artísticos como expressões do “espírito da época”, o que levaria os artistas a representar suas inquietações e sentimentos existenciais nas obras de arte.

Em sua carreira, acabou publicando livros que seguem dois estilos diferentes. Em um deles, é mais conhecido pela autoria de “A História da Arte”, um compêndio do cânone da arte ocidental que se transformou em fenômeno de vendas mundial. Por pressões econômicas foi coautor de livros de divulgação para jovens. Por outro lado, é conhecido como especialista no Renascimento e em psicologia da representação artística. O livro “Arte e Ilusão” é referência em estudos sobre a psicologia da representação de imagens pictóricas. Em comum, esses dois tipos de publicação têm a fuga de explicações simples para a historiografia da arte e dos estilos e destaque para a ação do artista e do meio no processo de elaboração de uma obra e no desenvolvimento dos estilos e tradições. Gombrich partia de um antagonismo a interpretações que estabelecessem conexões imediatas e fáceis em seus métodos de interpretação da obra de arte. A partir disso, desenvolveu então uma ênfase na importância da tradição (GINZBURG, 1989). Os seus esforços partiam da concepção de que uma determinada pintura só se torna possível pela existência de outras criadas anteriormente. Um dos esforços do autor é afirmar que a tradição e a criatividade não podem ser vistas como forças contrapostas.

É essa linha de pensamento que motiva o percurso interpretativo e as questões de pesquisa que orientam este trabalho. A intenção é sintetizar o pensamento de Gombrich sobre as relações entre a tradição e a criatividade, em um exercício de compreensão de suas principais premissas e métodos de análise. Utilizamos os escritos de Gombrich, mais detidamente aqueles que se dedicaram a condensar os principais temas e preocupações de sua obra e a recapitular as suas conclusões. Carlos Montes Serrano, com o livro “Creatividad y Estilo: El concepto de estilo en E.H. Gombrich” (1989), foi utilizado por seu esforço de síntese da trajetória do autor, além da interpretação sobre aspectos caros aos objetivos do trabalho. Também buscamos Carlos Ginzburg, que

contribuiu com a sistematização dos métodos de análise de obras de arte de Gombrich, em um capítulo de seu livro “Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história” (1989).

Consideramos que o trabalho pode contribuir para a compreensão de mais um caminho possível para a análise de novos produtos culturais, muitas vezes tidos como inovadores em um determinado campo criativo. As premissas utilizadas por Gombrich e os modos de análise podem ser aproveitados por investigadores de áreas da produção cultural para além das artes plásticas clássicas, objeto tradicional de estudo do autor.

### **Tradição e criatividade**

Gombrich afirma, na introdução de “Arte e Ilusão” (1984), que há muito nos damos conta de que não se produz arte em um espaço vazio e de que nenhum artista é independente de seus antecedentes. Assim como o campo científico e filosófico, a arte também é parte de uma tradição específica (GOMBRICH, 2007). As afirmações de Gombrich sobre a importância da tradição podem levar a uma interpretação de um suposto conservadorismo ou uma oposição ao novo nas obras de arte. A tese central de seu artigo “Tradición y Creatividad” (1990) contesta justamente essa suspeita. Nele, o autor defende a tese de que a tradição e a criatividade não podem ser entendidas como forças opostas. A história da arte ensina que a criação e a criatividade nunca foram possíveis sem uma forte tradição (GOMBRICH, 1990, p. 36).

Um dos argumentos para sustentar essa afirmação relembra os centros de artesanato aos quais se recorria por seu prestígio em determinada técnica. Ele cita a cidade de Damasco, conhecida na Idade Média por produzir espadas de qualidade, até exemplos mais recentes, como os relógios suíços e as câmeras fotográficas japonesas. No início, esse prestígio estava conectado com a disponibilidade de algum material, ou matéria-prima como metais específicos ou madeira. A partir do material, a tradição se desenvolvia com a elaboração de ferramentas ou técnicas específicas, transmitidas dos mestres aos aprendizes. O que é importante observar nesses exemplos, segundo Gombrich, é um nível de destreza ou habilidade frente a determinados materiais, ferramentas ou técnicas, que não pode ser desenvolvida da noite para o dia. A existência dessa habilidade só seria possível pelo seu desenvolvimento dentro dessas tradições. Ele define como “um saber que é muito mais do que um conhecimento teórico, é uma

sensibilidade especial aos materiais e problemas desses ofícios, que acabam formando algo como uma segunda natureza” (GOMBRICH, 1990, p.37).

O conceito de segunda natureza será caro a Gombrich para explicar a importância da tradição. Ao tentar responder como se produz a segunda natureza, Gombrich aponta o papel importante do contato do aprendiz, desde a sua introdução no trabalho, com os modos de fazer de determinado artesanato. Os modos de fazer determinam o nível de perfeccionismo que um artesão deveria alcançar e até mesmo superar. Pela formação dessa segunda natureza, o artesão, no final da sua formação, conheceria todas as possibilidades e habilidades de forma quase instintiva ou intuitiva.

A defesa de Gombrich da relação entre a tradição e a criatividade sustenta que enquanto esses altos critérios desenvolvidos pela tradição forem mantidos, a criatividade nunca faltará. O que move essa certeza é a premissa de que o impulso de descobrir e explorar a diversidade das soluções dentro dos limites específicos das tradições artesanais sempre produzirá novidade e originalidade (GOMBRICH, 1990). Gombrich afirma que o interesse do artesão não é apenas copiar, mas explorar as variações e os recursos para tirar partido da sua habilidade frente aos limites da sua tarefa, o que leva ao desenvolvimento de artefatos que são o ponto mais elevado de sua tradição. Esse mesmo mecanismo dos centros de artesanato é comparado, por Gombrich, aos grêmios ou associações de artistas que seguiam regras de determinada escola, inclusive reproduzindo hierarquias sociais e sistemas de prestígio similares aos centros de artesanato<sup>2</sup>.

Os centros de artesanato e escolas artísticas são apenas um ponto argumentativo de “Tradición y Creatividad” (1990). A obra do autor, em toda sua extensão, se dedica ao estudo das especificidades e relações entre artistas, obras e estilos ao longo de séculos de tradição. Gombrich enfatiza em sua produção que os fatores sociológicos, de público e as formas materiais de desenvolvimento de habilidades não explicam sozinhas a relação entre a tradição e a criatividade. A relação está fundamentada no fato de que a tradição proporciona ao artista um contexto muito articulado em que se pode realizar descobertas ou inovações significativas (GOMBRICH, 1990). Em “Norma y Forma”

---

<sup>2</sup>Não é interessante para os objetivos do nosso artigo fazer uma diferenciação de qualidade ou de valor dos centros de artesanato em oposição às obras de arte, das artes plásticas. Em concordância com nossas premissas, artesanatos, artes plásticas e demais produtos culturais são considerados como produtos criativos de desenvolvimento humano.

(1999), em ensaio que analisa a pintura de Rafael, Gombrich fala sobre a necessidade de estruturas e ordens complexas criadas a partir da tradição. Segundo Gombrich, só um artista que já dominou os princípios de ordem codificados e convencionalizados no que ele chama de estilo, cuja mente conserve armazenados elementos ordenados, pode fazer parte do processo de criação e inovação (GOMBRICH, 1999).

A criatividade conectada com a tradição viria do caráter cumulativo da arte. Gombrich rejeita a ideia evolucionista da arte. Ele se opõe a ideia de que a arte melhorou progressivamente à medida que foram desenvolvidas novas técnicas. A arte, defende Gombrich, é cumulativa, assim como a ciência: cada um dos cientistas se baseia nos sucessos ou desventuras de quem veio antes dele. O progresso, no entendimento de Gombrich, pressupõe a existência de um objetivo e uma meta. A arte, ao contrário, não tem objetivo definido. Um dos exemplos é o desenvolvimento da representação realista, tema de “Arte e Ilusão” (1984). As diferentes formas como os artistas pintaram as variações de luz em seus quadros podem ser descritas como o resultado de refinamentos e modificações de métodos que não foram desenvolvidos por destreza de um artista solitário e inovador, mas com o desenvolvimento e modificações lentas de métodos criados e compartilhados ao longo de séculos, em “uma cadeia ininterrupta de tradições em progressão”<sup>3</sup> (GOMBRICH, 1990, p. 41). O processo cumulativo da arte seria o resultado dessa larga cadeia de descobertas, desenvolvimentos e contribuições feitas por artistas dentro de suas tradições.

É também o caráter cumulativo da arte que faz com que o próprio meio artístico sugira ao artista novos efeitos a explorar. Uma vez que esses novos desenvolvimentos sejam bem recebidos pelo público, pelos outros artistas, pela crítica ou pelos mecenas, um outro criador poderá, a partir desse novo desenvolvimento, descobrir novas combinações e configurações que também poderá transmitir para os seus seguidores (GOMBRICH, 1990). As tradições proporcionam aos artistas um grande acúmulo de trocas, a partir das quais podem selecionar e desenvolver soluções, melhores ou mais pertinentes aos seus objetivos do que obteriam se precisassem que começar em um outro momento de desenvolvimento da sua habilidade (GOMBRICH, 1990). “Tudo isso significa dizer que o artista é menos um inventor – um criador *ex nihilo* – do que um

---

<sup>3</sup>Tradução nossa para: “(...) una cadena ininterrumpida de tradiciones en progreso”.

descobridor, e que seu campo de descobrimento é sua arte, seu meio, sua tradição<sup>4</sup>” (GOMBRICH, 1990, p. 42). O uso do termo “descoberta” implicaria a ideia de que a inovação sempre esteve lá para ser encontrada (GOMBRICH, 1984).

Para Gombrich, a linguagem é a melhor metáfora para entendermos a relação entre a criatividade e a tradição. É na linguagem, não só na língua, que estão contidas as limitações e as possibilidades para determinado meio artístico, seja ele a poesia ou a pintura. A linguagem é sempre criativa (GOMBRICH, 1990). Ao mesmo tempo, Gombrich afirma que não podemos falar sobre o progresso da linguagem como falamos do progresso da técnica, ou da ciência, como citado anteriormente. A linguagem, assim como a arte, é cumulativa, não evolutiva.

As formas de linguagem já estabelecidas não são ferramentas rígidas; são infinitamente flexíveis e adaptáveis; permitem novas combinações e revelam novas possibilidades de articulação. O meio sugere o pensamento; a linguagem é como um armazém apto para ser explorado, e o método de exploração é a imersão na riqueza de sua tradição (GOMBRICH, 1990, p. 43).<sup>5</sup>

Para Gombrich, a novidade de uma obra só pode ser apreciável se tiver como ponto de referência uma tradição. Isso não quer dizer que o autor considere que é necessário "seguir" ou perseguir a tradição ou um estilo particular. A questão que ele coloca é que a própria decodificação dessa obra de arte "inovadora" só será possível, como o autor define, em um “âmbito circunscrito de escolhas”, caso contrário, a comunicação seria impossível (GINZBURG, 1989). Esta é uma conclusão que podemos chegar através dos seus estudos sobre a psicologia da percepção. Gombrich defende que o fazer humano se fundamenta nos princípios de regularidade. A criatividade humana segue esse mesmo princípio. Sem um sistema formal no qual se apoiar, o artista não poderia criar formas significativas para o seu público (SERRANO, 1989).

Se para nos orientarmos no mundo devemos confiar em expectativas e antecipações, para criar novas formas o artista tem que partir das formas codificadas que a tradição o oferece. Existe um obstáculo psicológico que impede a inovação completa... (SERRANO, 1989, p. 52).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>Tradução nossa para: “Todo esto equivale a decir que el artista no es tanto un inventor –un creador ex nihilo–, cuanto un descubridor, y que su campo de descubrimiento es su arte, su medio, su tradición”.

<sup>5</sup>Tradução nossa para: “Las formas del lenguaje ya establecidas no son unas herramientas rígidas; son infinitamente flexibles y adaptables; permiten nuevas combinaciones y revelan nuevas posibilidades de articulación. El medio sugiere el pensamiento; el lenguaje es como un almacén apto para ser explorado, y el método de exploración es la inmersión en la riqueza de su tradición”.

A tradição se faz verdadeiramente criativa se o artista for “realmente um criador”, segundo Gombrich. Essa criatividade vem da relação do artista com os seus motivos, o meio em que está inserido e a sua habilidade em transformar os seus motivos a partir das associações e significados que são próprias aos meios e sua linguagem. Esse processo gera novos sentidos que podem ser articulados (GOMBRICH, 1990). Gombrich estuda em “Arte e Ilusão” (1984) a escolha das cores verdes nas paisagens de Constable, em oposição à paleta de cores pardas utilizadas por outros artistas do período. Na época, essa mudança foi considerada uma ofensa ao bom gosto, mas sua incorporação gerou um novo problema para a pintura e estava relacionada ao problema da época que é adequar a representação da natureza com as cores "reais".

Para ele, um grande artista vive dentro e através de seu meio artístico e está, constantemente, ensaiando novas possibilidades e dando voltas em torno do mesmo motivo. Em sua análise dos métodos de composição de Rafael, Gombrich chega à conclusão de que o esquema global de suas criações foi o resultado da fusão de obras que já eram conhecidas por ele. Sua inovação se deveu a uma modificação sistemática de obras anteriores. Isso poderia ser generalizado, segundo Serrano (1989), para outros ambientes de criação. A criatividade seria bem próxima do ato e da intenção de copiar, estudar, analisar e adaptar as obras anteriores, resolvendo problemas impostos pela crítica, assimilando os sucessos alcançados por outros artistas, e aplicando sugestões que são inovadoras (SERRANO, 1989).

Foi por essa razão que tentei contar a “história da Arte” como a história de uma contínua elaboração e mudança de tradições, em que cada obra se refere ao passado e aponta para o futuro. Pois não existe aspecto desta história mais maravilhoso do que este: que uma cadeia viva de tradição ainda vincula a arte dos nossos dias à da era das pirâmides (GOMBRICH, 2013, p. 429).

## **Método de análise**

Gombrich faz parte da tradição de pesquisa do Instituto Warbug, fundado pelo historiador da arte Aby Warbug. As pesquisas de Aby Warbug são dedicadas às ideias, aos conceitos e às mentalidades do Renascimento italiano, além da transformação de

---

<sup>6</sup>Tradução nossa para: “Si para orientarnos en el mundo debemos confiar en expectativas y anticipaciones, para crear nuevas formas el artista tiene que partir de las formas codificadas que la tradición le ofrece. Existe un obstáculo psicológico que impide la innovación completa, que imposibilita el crear un orden complejo a partir de la nada.”



imagens mitológicas e astrológicas do período. Uma das principais questões a que se dedicava Aby Warburg foi a investigação sobre o significado da herança da civilização antiga, mais marcadamente o estudo das continuidades, rupturas e sobrevivências da tradição clássica (GINZBURG, 1989).

No capítulo, “De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método” (1989), o historiador italiano Carlo Ginzburg propõe a sistematização dos métodos de estudo e interpretação da arte dos historiadores do Instituto Warburg. Uma das distinções que Ginzburg aponta no método de Aby Warburg é a documentação heterogênea: testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros. Para Ginzburg, esse método vai além, através da recusa de qualquer leitura impressionista ou puramente estética das obras de arte. O objetivo de pesquisa de Warburg era considerar as obras de arte através de testemunhos históricos, de um lado, e encarar a própria obra de arte como uma fonte de reconstruções históricas, de outro. São duas metas distintas, defende Ginzburg, e relacionadas entre si. Considerar as obras à luz dos registros históricos era ter a capacidade de estabelecer a sua gênese e o seu significado (GINZBURG, 1989).

Gombrich pertence a segunda geração de warburguianos e difere de alguns modos do seu mestre, principalmente pelo distanciamento do método iconológico. Em comum, está a fuga de explicações fáceis ou generalizantes (GINZBURG, 1989). Gombrich critica autores ligados ao Instituto Warburg que relacionavam a descoberta da perspectiva linear e o nascimento da dimensão histórica através da nova relação com a Antiguidade, instaurada pelo Renascimento. Para Ginzburg, Gombrich, ao recusar paralelismos e analogias histórico-culturais consideradas muito fáceis, também nega a própria possibilidade de reconstrução dos nexos históricos gerais (GINZBURG, 1989). As formas de expressão, do ponto de vista do estilo, segundo Gombrich não devem ser consideradas como fonte de expressão das emoções do artista, nem mesmo uma reconstrução da história. Ele se opunha a uma "superartista imaginário que chamamos de estilo" (GINZBURG, 1989). O que para Ginzburg chega a ser a negação total de qualquer reconstrução dos nexos históricos gerais é mais uma expressão da negação de Gombrich à representação do “espírito do tempo” nas obras de arte.

São esses os dois guias para o pensamento de Gombrich, em oposição a outros pensadores do período: o primeiro, negar a explicação do estilo artístico predominante



em determinado período histórico como expressão de uma “personalidade coletiva”, uma “super-obra”, executada por um “super-artista”, um resíduo da filosofia romântica da história; o segundo, negar a concepção de estilo como um “sistema integralmente expressivo” (Ginzburg, 1989, p. 75). Nesse caso, Gombrich entende que analisar a obra dessa maneira é uma “deformação do gosto”, em que na análise não se avalia cada obra de arte, mas reage-se apenas ao estilo em que ela foi enquadrada, como se o estilo por si só fosse uma obra de arte. Mesmo com esse entendimento, Gombrich retoma ao problema do estilo em suas pesquisas. Ginzburg interpreta essa ênfase pelo destaque que Gombrich dá à importância das convenções artísticas e ao valor da tradição.

Para resolver o problema da mudança de estilos e transformações na história da arte, Gombrich introduz o conceito de função. É a função desenvolvida pela arte em determinado momento que explicaria as mudanças de estilo. O conceito leva Gombrich a estudar as pinturas como buscas por soluções de problemas formais propostos por outras pinturas (GINZBURG, 1989). Uma mudança de função levaria a uma mudança na forma. Desse modo, Gombrich enfatiza que entre os métodos do historiador da arte estejam “a reconstrução dos vínculos e relações de dependência ou contraposição que unem entre si cada uma das obras de arte” (GINZBURG, 1989, p. 87). A ênfase na história e na tradição para Gombrich também ressalta que as várias manifestações artísticas não são expressões sem relação entre si, mas anéis de uma tradição compartilhada (GINZBURG, 1989). A análise da história dos estilos – e por tabela – o surgimento de novos estilos implicam para o analista o entendimento de que essas transformações estão relacionadas a cadeias de soluções implicadas na solução de um problema que um determinado agente ou artista teve para a confecção de sua obra. Segundo Gombrich, essa história não é necessariamente um reflexo da natureza ou está relacionada diretamente com mudanças estruturais na sociedade. Um novo estilo viria da emergência de novos problemas e seria fruto da ação de um artista dentro de um contexto marcado por uma tradição (GINZBURG, 1989).

Quando Gombrich compara a situação em que as obras de artes prosperam com o “nicho ecológico”, termo da biologia que diz sobre o ambiente no qual uma espécie se desenvolve, ele nos dá pistas de como eram os seus métodos. Tudo, o clima, o solo, o sol, contribui para criar as condições necessárias e peculiares das quais se originam as selvas tropicais, por exemplo. As selvas tropicais, por sua vez, também exercem a sua

influência no clima e no solo. “É esse processo de retroalimentação ou feedback que devemos investigar se queremos progredir no estudo do desenvolvimento e transformação das instituições, tal como se dão na história da arte” (GOMBRICH, 2005, p. 21). Gombrich afirma que a metáfora do nicho ecológico o atrai porque não implica em um determinismo social ou de qualquer outra natureza.

O estudo da ecologia dá um recado para os historiadores da arte, segundo Gombrich, de que existem muitas formas de interação entre os “organismos” da arte – o artista, os materiais, a linguagem, o público, para citar alguns – o que faz com que a interpretação sobre uma determinada obra seja imprevisível. Serrano, nesta mesma linha de raciocínio, afirma que o método de Gombrich recusa a explicação da formação dos estilos apenas como vontade livre de um criador e, ao mesmo tempo, não personifica a situação social como único agente criativo. É necessário ter conhecimento da situação artística e social do momento de criação e examinar detidamente o estado da tradição e do estilo, com o objetivo de detectar os problemas, as tendências e valores que se apresentaram como importantes motivadores da ação de um artista (SERRANO, 1989).

Gombrich vai recorrer à metodologia do filósofo da ciência e seu amigo Karl Popper com o objetivo de oferecer explicações lógicas, capazes de serem submetidas à crítica, serem contrastadas com o material histórico, e, progressivamente, melhoradas com o tempo (SERRANO, 1989). Os princípios de análise de Gombrich se assemelham à “lógica das situações” de Popper. Transposta para a arte, a lógica das situações seria a análise das circunstâncias que conduziram o artista a alcançar determinadas metas e o público a adotar certas atitudes. Segundo Gombrich, a “lógica das situações” não é uma teoria psicanalítica, mas a análise das escolhas racionais que encontramos na economia ou nas regras dos jogos. É preciso conhecer as regras do jogo para determinar as razões das decisões tomadas, seja o objeto de estudo um jogador de xadrez ou um artista.

Serrano afirma que Gombrich aplicou essa ferramenta metodológica em muitos dos seus estudos, mas ele destaca os livros “Arte e Ilusão” (1984) e “O Sentido da Ordem” (2012) como as produções que dão mais destaque ao método. Em todos eles, Gombrich estuda o desenvolvimento e criação de formas artísticas e dos estilos de acordo com a “lógica das situações”. A premissa é de que os objetivos a partir dos quais um artista constrói a sua obra podem mudar em cada situação. Esse desenvolvimento deve ser analisado em referência à situação em que artista se encontrava no momento e

em referência às opções que ele teve, a partir das decisões que tomou dentro de uma tradição em que se viu "obrigado" a trabalhar (SERRANO, 1989).

O ponto de partida para a análise é a obra de arte, estudada individualmente, e o seu valor dentro de uma tradição. A partir daí, o trabalho do historiador é construir modelos ou hipóteses que representem as instituições sociais e observar as consequências lógicas que surgem a partir de seus modelos. É preciso levar as suas hipóteses para a análise da obra de arte, considerando as motivações e os fatores de influência dentro do contexto social específico no qual o artista desenvolve o seu trabalho. Ao sistematizar o trabalho de Gombrich, Serrano afirma que são reconstruções racionais simplificadas e esquemáticas que se baseiam na análise pormenorizada da situação concreta, que procura reconhecer todos os aspectos que podem estar em jogo em um determinado momento histórico, inclusive fatores que aparentemente são psicológicos, como desejos e aspirações pessoais do artista (SERRANO, 1989).

Para auxiliar e esquematizar as possibilidades das situações que o artista pode ter ao criar uma determinada obra, Gombrich criou modelos sociais, aos quais Serrano chama de “hipóteses gerais”, que se mostram frutíferas para o estudo das situações. Alguns exemplos são: a distinção entre sociedades abertas e fechadas; o espírito da rivalidade entre os artistas; o desejo de originalidade; os processos de superação, ênfase, virtuosismo e incremento no desenvolvimento das formas; o teste social e a plasticidade do gosto; as questões polarizantes; a criação de movimentos; a lei do precedente; e a dificuldade de conseguir inovações radicais na criação artística. Não há possibilidade, para os limites deste trabalho, de aprofundar na definição de cada um desses modelos. Seguimos o exemplo de Serrano de apenas citar alguns dos modelos que julgamos úteis para o estudo de produtos culturais de um modo geral, abordando aqueles que julgamos mais relacionados ao tema da relação entre a tradição e a criatividade.

A lei do precedente é um dos modelos sociais de Gombrich que está relacionado à importância da tradição, inclusive em relação à criatividade. Esse modelo diz respeito ao fato de que nada é criado do vazio, todos os produtos culturais têm seus precedentes. A experiência histórica assinala que toda obra artística nasce no seio de uma tradição e, inclusive, os artistas que quiseram revolucionar a arte, com a defesa da vanguarda como paradigma, só conseguiram realizar novas obras através da negação das características formais de tradições já existentes (SERRANO, 1989). “Pois até mesmo o artista que se

revolta contra a tradição depende dela para o estímulo que dá direção aos seus esforços” (GOMBRICH, 2013, p. 429). Gombrich usa a investigação dos precedentes das obras através da cadeia de formas artísticas que antecede uma determinada solução formal. A inovação é tomada como uma variação dentro de uma trajetória a ser estudada, uma variante na solução de um problema (SERRANO, 1989).

Uma das premissas da lógica das situações de Gombrich é a de que a necessidade de superação entre os artistas levará à produção de formas e produtos culturais mais chamativos em algum aspecto. Caso esse processo de refinamento, ênfase ou incremento aconteça, há a possibilidade de que outros artistas reajam, seguindo os passos para se beneficiar dos louros dessa inovação. A reação, por outro lado, pode ser negativa, gerando um desenvolvimento opositor em relação a essa obra ou característica que se introduziu como novidade (SERRANO, 1989). Ao observar as consequências do fenômeno, Gombrich sintetizou o modelo social de “questões polarizantes”. Por exemplo, questões entre os partidários da “tradição” e os defensores da “modernidade”. Serrano afirma que enquanto um grupo de artistas, mesmo que minoritário, levanta uma bandeira em defesa de uma determinada técnica ou princípio, outra comunidade pode se organizar em oposição a esses valores ou técnicas. Gombrich aponta muitos exemplos em suas análises, como a relação de disputa entre o neoclassicismo e o romantismo. Para ele, o historiador interessado pelo estudo da mudança dos estilos deve estar atento ao desenvolvimento de questões polarizantes (SERRANO, 1989).

Como afirmamos, não é possível nos dedicarmos a cada modelo social proposto por Gombrich. É possível afirmar, no entanto, que são úteis para análise de produtos culturais diversos, principalmente para aqueles produtos tidos como inovadores. Para Serrano, a consequência das premissas e dos métodos de análise de Gombrich para o estudo da obra de arte é abordar a criatividade artística a partir dos problemas que surgem quando um artista, dentro de uma tradição, cria uma nova obra dentro de uma sequência de formas que compõe a sua arte. “A criatividade nos levará ao estudo da tradição e dos valores, a análise da lógica da situação concreta, ao estudo das questões polarizantes debatidas pelos artistas e aos diferentes objetivos e fins que a arte assumiu ao longo da sua história<sup>7</sup>” (SERRANO, 1989, p. 133).

<sup>7</sup>Tradução nossa para: “La creatividad nos llevará al estudio de la tradición y de los valores, al análisis de la lógica de la situación concreta, al estudio de las cuestiones polarizantes debatidas por los artistas y al de los distintos fines y objetivos cambiantes que ha asumido el arte a lo largo de su historia”.

## Considerações finais

Não era do interesse ou sequer da possibilidade deste artigo esgotar as contribuições teóricas e metodológicas do historiador da arte Ernst Gombrich. Seus métodos de trabalho e o seu legado teórico e metodológico transcendem as possibilidades deste presente artigo. Nosso objetivo foi fazer um exercício interpretativo e enumerar algumas das suas contribuições para a relação específica entre tradição e criatividade na obra de arte, com o interesse de que suas premissas e seus métodos pudessem contribuir para os estudos sobre novos formatos.

Partimos dos pressupostos de Gombrich de que os produtos culturais são parte de uma tradição. A tradição e a criatividade não podem ser vistas como forças contrapostas. Cada produto criativo deve ser encarado como um desenvolvimento de um artista dentro de uma tradição específica. Dito de outro modo, a inovação deve ser considerada um desenvolvimento que ocorre a partir de uma base em que valores, gosto, público, críticos, técnica, enfim, todos os elementos envolvidos na produção cultural, tiveram a sua fatia de contribuição. Nenhum artista pode ser considerado independente dos modelos já existentes e dos artistas que o precederam. Até as obras de arte consideradas de vanguarda partem da negação de determinada característica quando fazem oposição a um modelo anterior. Para a análise de um produto lido como inovador, devemos pensar sobre a criatividade. Gombrich nos ajuda na compreensão de que, na história da arte, a criatividade nunca foi possível sem uma forte tradição.

Em sua tentativa de negar explicações fáceis ou generalizantes, que deixam de lado a tese do “espírito da época” e as explicações sociológicas, econômicas e sociais abrangentes, Gombrich desenvolveu um método em que é preciso encarar a análise da situação concreta de elaboração de cada obra de arte antes de partir para explicações históricas e globais. Dessa forma, a mudança nos estilos não pode ser considerada como sintoma de mudanças diretas dos modos de pensar de uma dada sociedade. Uma obra inovadora, para Gombrich, seria resultado da emergência de novos problemas, a partir da ação de um artista que desenvolveu alguma característica nova, motivado por interesses próprios e específicos, mas sem desconsiderar a importância do contexto marcado por sua tradição. Através do que aprendemos com os métodos e premissas de

Gombrich, para compreender e analisar a obra de arte é preciso entender como essa transformação específica está relacionada com a cadeia de soluções disponíveis para o artista no momento de criação. Para isso, é preciso que o analista tenha capacidade de reconstruir os vínculos e relações de dependência ou contraposição que unem essa obra com as outras da mesma na área de conhecimento.

O ponto de partida, segundo Gombrich, é a obra de arte, que precisa ser estudada individualmente para que o seu valor dentro de uma tradição fique mais fácil de ser analisado. Isso evitaria deduções generalizantes tomadas muitas vezes apenas a partir da análise de contexto de determinada obra. Especialmente para obras consideradas inovadoras, é preciso que a análise do seu desenvolvimento seja feita em referência à situação que o artista se encontrava no momento de sua elaboração, na análise detida das opções que ele teve, e na análise das decisões que ele tomou dentro da tradição na qual escolheu trabalhar. A análise da situação concreta da obra e, posteriormente, do contexto de surgimento do produto cultural, precisa buscar reconhecer todos os aspectos que possam estar em jogo em um determinado momento histórico, inclusive fatores que podem ser aparentemente psicológicos, como desejos e aspirações do artista.

Os modelos sociais propostos por Gombrich podem ser utilizados como boas ferramentas metodológicas para a análise de produtos culturais. São ferramentas úteis, no sentido de que auxiliam a reconstrução dos passos que levaram a realização da obra tal qual ela se apresenta. Os modelos ajudam a esquematizar as possibilidades de situações que o artista pode ter e tentam construir hipóteses que representam instituições sociais, situações e desenvolvimentos lógicos em uma determinada situação, além de ajudar a entender as motivações e os fatores de influência do meio sobre o artista no momento da elaboração de seu trabalho. Longe de serem totalizantes ou representarem respostas prontas para todas as situações, os modelos podem conduzir o pesquisador a se dedicar a aspectos importantes para entender como a obra foi finalizada. A análise dos modelos sociais precisa ser somada com a atenção aos registros históricos, interdisciplinares, e de fontes diversas e abrangentes, que também receberam atenção de Gombrich. Consideramos que os modelos podem conduzir o pesquisador a hipóteses de interpretação que depois terão que ser comprovadas empiricamente.

O papel de Gombrich como historiador da arte em parte foi relembrar aos contemporâneos as conquistas da arte no passado, para que a memória desses feitos

pudessem inspirar os artistas atuais a buscar a criatividade. Para os pesquisadores que analisam outros tipos de produtos que não as artes plásticas clássicas, o trabalho de Gombrich pode servir de importante ponto de partida para os problemas das mudanças de estilo e das transformações que os produtos culturais apresentam na atualidade. Suas premissas sobre a relação entre a tradição e a criatividade nos levam a considerar a importância da tradição, mesmo nos casos de produtos que são considerados inovadores, e seus métodos nos ajudam a reconstruir as relações e as escolhas dos artistas, além de contribuir para melhor compreender os percursos que foram importantes para o surgimento dessas obras, na intenção de melhor estudá-las.

### Referências bibliográficas

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMBRICH, Ernst. **Art and Illusion**. A study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon Press, 1984.

\_\_\_\_\_. **Norma y Forma: Estudios sobre el arte del Renacimiento**. Madrid: Editorial Debate, 1999.

\_\_\_\_\_. Sobre a interpretação da obra de arte: o quê, o porquê e o como. Tradução de Mônica Eustáquio Fonseca. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 11-26, dez. 2005.

\_\_\_\_\_. **O Sentido de Ordem: Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

\_\_\_\_\_. Tradición y Creatividad, **Anales de Arquitectura**., Universidad de Valladolid, Vol. 2, 1990, p. 36-49./

GINZBURG, Carlos. De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Trad. de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41-94.

SERRANO, Carlos Montes. **Creatividad y estilo: el concepto de estilo en E.H. Gombrich**. Pamplona : Servicio de Publicaciones, Universidad de Navarra, D.L. 1989.

SERRANO, Carlos Montes. Em Memória de Sir Ernst H. Gombrich. In: **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo** , Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 27-38, dez. 2005.