

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
Palestras

Arte Colonial Brasileira: lacunas e abrangência; análise e métodos de aproximação

Yacy-Ara Froner
UFMG

Sob quais critérios, métodos e dispositivos podemos nos aproximar da obra de arte? Para a Filosofia, a base estética propõe uma reflexão permeada pela formalização do juízo crítico e constituição dos modelos de apreciação, parte da sistematização do pensamento e da ampliação dos seus princípios constitutivos; para a História da Arte, a definição dos métodos de análise e sua contextualização histórica compreendem as relações entre a produção cultural e o sistema social; inicialmente forjada na ideia clássica de obra prima, atualmente entende a cultura material para além das relações documento, monumento e obra de arte. *Tudo é produto do suporte e da forma. É um produto da arte tudo aquilo cuja forma reside na alma* (ARISTÓTELES, *Metafísica*, VII). Da unidade poética aristotélica, a Estética e a História da Arte moderna edificaram uma linha de pensamento pautado pelo espírito do tempo (*zeitgeist*). Desse princípio, surge a *Teoria da Visibilidade Pura* focada no componente expressivo construído por meio dos padrões de representação, cuja abordagem teórica desenvolve o conceito de que a História da Arte deveria ser fundamentalmente uma História dos Estilos, e não uma história dos autores individuais.

O método *formalista* conduzido pela escola vienense teve como principais interlocutores Fiedler (1841-1891), Riegl (1858-1905), Wölfflin (1864-1945) e Dvorak (1874-1921). Por meio desses autores, o componente visual das obras de arte constituiria uma “gramática” sob a qual as modalidades visuais poderiam ser sistematizadas por meio de conjuntos coesos; reunidas em condições de reciprocidade – espaço, tempo e forma –, as produções artísticas comporiam modelos observáveis, metodologicamente passíveis de análise por meio do esquema visual. No Brasil, o estudo da arte colonial sempre esteve ancorado nos princípios *formalistas* de identificação das tipologias e das diferenças regionais. Aportada principalmente nas bases fundamentais da Escola de Viena, encontrou na sucessão dos estilos e no confronto dos sistemas visuais a base primordial de interlocução. Parte da proposição de autores formadores das estruturas conceituais da arte brasileira, como *Hanna Levy Deinhard* (1912-1984), Sylvio de Vasconcellos (1916-1979), Hélio Gravatá (1910-1994), Mário Barata (1915-1983), Carlos Ott (1908-1997), Clarival do Prado Valladares (1919-1983), Germain Bazin (1901-1990), Lourival Gomes Machado (1917-1967) dentre tantos outros nomes, e sua atuação na pesquisa, formação de arquivos e publicações em torno do patrimônio colonial brasileiro.

A influência a teoria da *Pura Visualidade* na produção em História da Arte do Brasil no século XX ocorre principalmente pelo trabalho da pesquisadora *Hanna Levy no IPHAN. Entre suas principais contribuições – Henri Wölfflin: As théorie. Ses prédecesseurs (1936); Sur la necessite d'une sociologie de l'art (1937), Valor Artístico e valor histórico (1940); A propósito de três teorias sobre o barroco (1941); A pintura colonial no Rio de Janeiro (1942); Modelos europeus na pintura colonial (1944); Retratos coloniais (1952) e Problemas en torno de la historia del arte brasileña (1947) – destaca-se a passagem do método formalista para o método sociológico, sem uma estruturação de conflito*¹.

Contudo, estes autores, imersos na construção de uma identidade nacional – em contextos históricos distintos, o *Estado Novo* (1937-1945) e a *Ditadura Militar* (1964-1985) –, procuraram nos princípios definidores da arte europeia a base de conceituação da arte produzida no período colonial (1500-1808). Dados a extensão territorial e o alargamento temporal deste período, muitas vezes o princípio *formalista* de análise não corresponde à temporalidade dos estilos na Europa, nem tampouco aos esquemas visuais pré-estabelecidos.

Não se trata de desmerecer a longa contribuição que o método trouxe à compreensão da arte, mas alargar critérios que o mantenha significativo no computo das investigações do século XXI. Sua justificativa maior é a carência de estudos como a revisão proposta por Freire² e a demanda de uma sistematização ampliada das produções coloniais. Se o projeto *formalista* buscou ao longo da História da Arte no Brasil a construção, ao menos, de uma identidade regional, poucas publicações deram conta de aprofundar esta problemática.

Considerando, porém, a validade da aproximação *formalista*, cabe observar os limites desse princípio analítico e quais contribuições reais esse método têm para a História da Arte Colonial Brasileira. Até que ponto os estudos acerca das modulações das *rocailles* ou das bases das perspectivas proporcionam um olhar ampliado sobre o mundo colonial português? Qual o contato e a fratura entre os distintos espaços desse império? Toda imagem é sempre uma imagem carregada de questões subliminares como poder, submissão e transgressão; parte de escolhas culturais construídas na tradição e, como lembra Walter Benjamin, *nunca houve um monumento à cultura que não fosse também um monumento à barbárie*³. Da dicotomia entre barbárie e civilização, poder e submissão, que os contextos coloniais possibilitam a percepção de uma circularidade e/ou hibridismo entre a cultura popular e a cultura erudita a partir das mãos de seus produtores das artes⁴.

Os registros de imagem mantêm relações complexas com a sociedade da qual partem e por meio de mecanismos de circularidade fazem uso tanto de sistemas de representação institucionalizados pelo processo de colonização, quanto dos sistemas advindos dos grupos que participam de sua construção material e

1 HUDSON-Wiedenmann, 2005.

2 FREIRE, 2006.

3 BENJAMIN, 1987, p.225

4 FRONER, 2004

ritual. Ao contrário do que afirma Argan em *Arte e Persuasão*⁵, o distanciamento entre a matriz intelectual europeia e o mundo colonial não conduz ao esvaziamento do caráter alegórico das imagens produzidas nesse período. A arte colonial pode ser vista por meio das contaminações, ressignificações e da capacidade de alterar a matriz visual imagética europeia, estabelecendo uma identidade visual com propriedades distintas e dinâmicas dentro desse meio social.

*Se não há grau de comparação entre a pintura de Rubens e de Athayde, não é porque entre ambas há uma distinção de ordem técnica-formal, mas porque partem de contextos distintos e firmam-se através de valores circunstanciados à sua projeção de lugar*⁶.

Aliado à dificuldade de um olhar ampliado sobre o contexto, cada vez mais o patrimônio artístico e arquitetônico do período colonial tem sofrido a degradação devido ao abandono, descaso e falta de investimentos. Assim, mais do que nunca a produção artística e arquitetônica do período colonial se vê fragilizada. Além disso, há nesse campo dos estudos duas lacunas exemplares: falta-nos uma revisão da literatura por meio de uma compreensão historiográfica dos textos construídos em torno deste tema de pesquisa, considerando as bases epistemológicas e os sistemas teóricos que subsidiaram a análise dos principais estudiosos da área; como também há um vazio em torno das análises *iconográficas* e sua significação no campo das possibilidades de escolha no âmbito da *devotio moderna* e da mentalidade colonial.

O método *Iconológico/Iconográfico* pautado pelas pesquisas de Warburg (1866-1919), Panofsky (1892-1968), Saxl (1890-1948) e Wittkower (1901-1971) ecoam timidamente nas pesquisas acerca da arte colonial brasileira. Naturalmente associada ao método *formalista*, a base *iconográfica* serve à identificação da representação. Não há, porém estudos aprofundados sobre a intencionalidade e o significado da regularidade de determinados programas, ícones, alegorias e emblemas. Apenas um mapa conceitual sobre a primazia de determinados programas *iconográficos* – um projeto *iconológico* – poderia proporcionar uma visão das bases ideológicas, das mentalidades e dos padrões de reflexão da arte colonial brasileira. Não se trata de entender a realidade colonial como um universo coeso, mas, dentro da diversidade, investigar as possibilidades de manifestação no período.

O método Iconológico/Iconográfico

Quais são os limites e as possibilidades do método *Iconológico/Iconográfico* no âmbito da História da Arte atual? Como se insere na Historiografia da Arte? Sobre quais bases construiu seu discurso e quais foram seus detratores nas últimas décadas? Em qual contexto pode ser aplicado?

Questões! Sempre são questões que nos movem na pesquisa histórica. Destas questões, a dúvida, a crença, as tendências, a anacronia e a sintonia das disposições...

5 ARGAN, 2004

6 FRONER, 2009, p. 49

Na primeira metade do século XX, estudiosos herdeiros de uma tradição *wargburguiana* procuraram interpretar as variadas configurações simbólicas presentes nas artes visuais, considerando suas relações narrativas, alterações de significado e variações *iconográficas* na busca de um método de análise fundamentado em bases históricas⁷. As fontes estruturais são anteriores, remontam aos princípios discutidos por Filostrato no texto *Imagens (Eikon, c.170 a.C.)* – de onde emerge a palavra *iconografia*, *eikon* e *graphein* (gravar/escrever por meio da imagem), – no qual ele estabelece uma síntese dialética para a superação da *mimesis* de Aristóteles e do *eidós* de Platão: se a imitação ocorre no plano material, a imagem, que é mental, ocorre no plano da consciência. Para Filostrato, a imagem mental opera por analogia: o conceito/forma (*eidós*) que conforma o pensamento parte de uma construção que depende da consciência, do conhecimento e da experiência anterior (*phainomenon*). A imagem só se realiza por meio da confrontação de análogos observáveis: a imagem mental de uma cadeira demanda a construção cognoscível de “cadeira” e a comparação analógica em relação de visualidade do objeto adquirido pela experiência. Por analogia é que o olho reconhece na abstração bidimensional ou tridimensional da imagem – do desenho, da pintura, da escultura – os referenciais singulares. Matéria, linha, cor, sombra, luz e códigos são decifrados por meio da experiência visual (sensação) e convertidos em significado. Este significado pode ser apreendido pela correspondência de função, uso e forma, como também por meio de um sentido construído culturalmente – o símbolo, a alegoria, a parábola e a metáfora. Assim, de simples objeto uma cadeira por se tornar um signo de poder: o trono de um rei. O *ícone* ou a *imago* é a interface entre a *mimesis* e o *eidós*; opera pela experiência do real, mas por analogia constitui o mental. Depende da linguagem enquanto conceito e da imagem como metáfora.

*A arte da imitação é dupla, um dos seus aspectos é o uso das mãos e da mente, para produzir imitações e outro a produção de semelhanças só pela mente. A mente do observador tem sua parte na imitação. (...) ninguém será capaz de entender um cavalo ou um touro pintado se nunca viu tais criaturas antes*⁸.

(...) Assim, por meio da arte, reúne-se em um único e mesmo objeto o que se achava disperso em vários⁹.

Desta base introdutória, o componente cultural da narrativa encontrava na dobra sobre o visível – cognoscível – e o invisível – a imaginação – os elementos essenciais de permuta que permitiam o diálogo entre a imagem e o espectador. Traduzida por meio de uma linguagem acessível sediada na tradição, a produção artística produziria significados gerenciados em um contexto coletivo.

Desde que a modernidade rompeu com o dispositivo narrativo da obra de arte, o componente da representação calcado no contexto da tradição cultural, construído por meio da interpretação do texto mítico, religioso ou histórico, pa-

7 BIALOSTOCKI, 1973

8 FILOSTRATO apud GOMBRICH, 1986, p.159

9 PANOFKY, 1994, p.20

rece invalidar a capacidade deste método alargar suas bases de projeção. No início dos anos sessenta, diversos teóricos desqualificaram o método, afirmando que os mecanismos da língua e da figuração não são redutíveis uns aos outros¹⁰. As mais densas críticas apontavam para os protocolos de decodificação da imagem simbólica por meio da textualidade, e o componente de dependência que o método tinha em relação à literatura disponível. Acusado de filologismo, o método pareceu anacrônico diante da modernidade anunciada. Se a literatura fornece a sustentação às premissas conceituais, isto é porque em ambas as linguagens – literatura e artes visuais – encontram-se presentes os indícios de uma mentalidade, uma estrutura e um modelo de composição narrativo-simbólica¹¹. Em *La Carne, il Diavolo e la Morte nella letteratura romantica* (1930), Praz encontra nas metáforas literárias os signos visuais de uma época¹²; mas é em *Estudios de Emblemática* que o autor demarca o confronto de articulações entre a literatura e as artes visuais produzidas no período moderno: por meio de uma ampla seleção de imagens fundamentalmente provenientes de tratados, percebe a extrema cumplicidade, a aderência dos sentidos e a correspondência de significados que determinam a reciprocidade entre distintas formas de manifestação artística.

Ao contrário do que se imagina, os tratados não são meros esquemas de normatizações decorativas, mas testemunhos substanciais de programas filosóficos e mentais de uma época: obras fundamentais como *Hieroglyphica* de Horapollon (séc. IV), *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1467) e o *Emblemata* de Alciato (1531), constituem a cultura visual e filosófica de um período fundamental da História da Arte e da tradição humanista, como foi o barroco.

A península ibérica constituía um campo privilegiado para a manifestação desse gênero literário: eruditos, como o padre jesuíta Claude-François Menestrier (1631-1705), Silvestro Pietrasanta (1590-1647), Giovanni Ferro (1582-1630), Paolo Aresi (1574-1644) ou Filippo Picinelli (1604-ca. 1667), sublinhavam já no século XVII o jogo conceitual disposto no meio intelectual a partir dessa tipologia literária que reunia imagens e texto por meio de um projeto distinto da iluminura medieval¹³. Se autores contemporâneos como Santiago Sebastián^{AF} dão sustentabilidade a esta tese, considerando o levantamento da tratadística em suas pesquisas, poucos historiadores da arte portugueses ou brasileiros detêm um levantamento substancial das bases literárias que deram suporte aos programas visuais dispostos tanto nas artes gráficas, quanto nas artes decorativas das igrejas, conventos ou espaços seculares. É incontestável a percepção de que as estampas, gravuras e impressões – avulsas, em séries ou inclusive em livros (missais, breviários, manuais...) – tenham sido um dos veículos mais importantes para a divulgação do imaginário desse período.

No Brasil, levantamentos pontuais confirmam a presença dessa tratadística: Hannah Levy, em *Modelos europeus na pintura colonial* (1978); Carlos Ott, em *Escola Baiana de Pintura* (1982) e Clarival do Prado Valladares, *Arte e*

10 FRANCASTEL, 1982

11 BARTHES, 1971

12 FRONER, 2008

13 PRAZ, 1989

Sociedade nos Cemitérios Brasileiros (1972) constroem seus estudos por meio do encontro com textos clássicos. É importante ressaltar a contribuição da análise literária, por meio da crítica genética, ao estudo das artes visuais no período colonial. Autores como Affonso Ávila João (1928-) – *O Lúdico e as Projeções do Barroco* (1971) –, Adolfo Hansen (1942-) – *Teatro da Memória: monumento barroco e retórica* (1996); *Alegoria construção e interpretação da metáfora* (2006) – e Alfredo Bosi (1936-) – *Dialética da colonização* (1992) – ampliam o panorama da arte nesse período.

Considerações finais

Na entrada do século XXI, a História da Arte Brasileira passa por um revisionismo e uma busca de identidade. *Evidentemente, a cultura do século XX que morre com o milênio, tem a necessidade ou o gosto de fazer balanços consecutivos e preventivos*, alerta Giulio Carlo Argan¹⁴. No nosso caso, esses balanços são indispensáveis, uma vez que corremos o risco de perder subsídios para o entendimento da produção intelectual gestada.

Não se trata da composição de bancos virtuais com verbetes aleatórios e dados acerca da produção dos autores, mas pesquisas historiográficas que deem conta do significado, da amplitude e dos limites, do entrecruzamento e das posições – ideológicas, conceituais e metodológicas – que configuraram toda uma geração de estudiosos da arte colonial. Essa geração nasce na primeira metade do século XX e, a grande maioria, morre apenas ao seu final. Atuando como professores, administradores de instituições culturais públicas, editores ou pesquisadores autônomos influenciaram e são referência para a geração atual.

Para a Historiografia da Arte, a capacidade de compreender os relatos de um discurso interno demanda um esforço reflexivo de grande envergadura.

Foucault afirma em sua obra “As palavras e as coisas” (1989) que cada época constrói estruturas de saber constituído a partir de um repertório crítico, analítico e conceitual cognoscível, partilhado por um mesmo sistema de ideias disponíveis naquele momento. Mesmo quando trabalhamos com um regime de oposições, estas oposições ocorrem mediante a presença de princípios ontológicos existentes, fazendo com que muitas questões existam de acordo com um sistema global de ideias. Há uma dificuldade de se mapear as proposições epistemológicas em História da Arte no Brasil, uma vez que o debate crítico, ora insípiente, ora operado por modismos de um olhar estrangeiro que “descobre” o Brasil, ora concentrado em algumas regiões não constrói este regime de oposições indispensável ao debate de ideias^{AF}.

Fluxos, este é o tema do CBHA neste ano. É indispensável caminhar, fluir por entre territórios. Direção e sentido. Saber de onde se fala, quais territórios são compartilhados, quão distantes ou próximos estamos da circularidade do pensamento intelectual, quais caminhos flutuam por entre as passagens, as frestas, as veredas. Para a História da Arte Colonial, conhecer os interlocutores, os temas exemplares, as lacunas e as bases conceituais e metodológicas sobre as quais se estabeleceu todo o discurso forjado, significa compreender este caminho.

¹⁴ ARGAN, 1995, p.9

Saber das lacunas e da abrangência; das possibilidades de análise e dos métodos de aproximação, principalmente relacionados às bases introdutórias *formalistas e iconográficas/iconológicas* nos possibilita ampliar as questões já postas.

A imagem é acústica, repercute, ecoa, transpassa. Não se trata de desmontar a tradição, mas de perceber em que ponto e em qual medida ela atravessa nosso olhar.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, G. C. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARGAN, G.C. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editora Estampa, 1995.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier e Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- BENJAMIN, W. *Magia/Técnica; Arte/Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografia: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973.
- FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FREIRE, L. *A Talha Neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006
- FRONER, Y.A. História da arte e História do trabalho: a persistência dos códigos de nobreza e o espaço dos oficiais mecânicos no período colonial. In: *Arte em Pesquisa - Anais do 13º Encontro Nacional da ANPAP*, Brasília: ANPAP,UNB, 2004, V.1. p. 300-340.
- FRONER, Y.A. Historiografia da Arte no Brasil: Por um Regime de Oposições. In: *I Encontro de História da Arte - Revisão Historiográfica: o Estado da Questão*. Campinas: UNICAMP, 2005, p.233-240.
- FRONER, Y.A. O diálogo da imagem> a arte como emblema da sensibilidade colonial. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos (org.). *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: CEIB, n.4, 2009, p.43-51.
- FRONER, Y.A. Pistas para um aporte conceitual: a obra de Mário Praz na arte emblemática do Barroco no Brasil. In: *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero-americano*, Belo Horizonte: C/Arte, 2008, CD-ROM.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HUDSON-WIEDENMANN, U. *Grenzen überschreiten: Frauen, Kunst und Exil*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2005.
- PANOFKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Martins Fontes: São Paulo, 1994.
- PRAZ, M. *Imágenes del Barroco: estudios de emblemática*. Madrid: Siruela, 1989.
- SEBÁSTIAN, S. *El Barroco ibero americano; mensaje iconográfico*. Madrid: Ed. Encuentro, 1990.