

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas

Outubro 2011



Anacronismo e alteridade na arte colonial

Jens Baumgarten

Universidade Federal de São Paulo

Abstract:

This paper explores the contexts of collection and reception, calling on the examples of sacred collections of ivory carvings from Asian Portuguese possessions like Goa and Macau, which are then recovered in Salvador in Bahia as well as Recife and Olinda in Pernambuco. A further example is how Chinese sculptures were used in the mission architecture in Paraíba, also in Brazil's northeast. Clarifying provenance is not the main concern here. Instead, the analysis will dwell on the meaning these "travelling objects" had for constituting colonial visual systems. Precisely the presence and reception of these Asian artefacts refutes the often dichotomous constructions of hybridity in the colonial context, for their material existence does not mean a simple quantitative enlargement of the involved groups, but demands instead a qualitative re-evaluation of material and visual culture in the colonial context. The 'artefact' groups are to be described and analysed under two categories which are understood neither as covering stylistic characteristics nor geared to identifying an 'original provenance', but plot the different modalities of distribution and function: 1. export and re-evaluation; 2. import and inscription.

Keywords: Anachronism, colonial art, ivory, Brazil, Asia

A partir de exemplos advindos das coleções de arte sacra representadas por esculturas de marfim, pertencentes ao patrimônio asiático-português, como por exemplo Goa e Macau, as quais se encontram em Salvador da Bahia, no Recife e em Olinda em Pernambuco, serão tratados aqui contextos relativos a seu processo de

compilação e à sua recepção. Um exemplo adicional é representado pelo emprego de esculturas chinesas na arquitetura missionária na Paraíba. Não pretendo em princípio esclarecer aqui a questão da procedência, mas antes tratar da importância destes “objetos viajantes” para a constituição dos sistemas visuais coloniais. Particularmente a presença e a recepção destes artefatos asiáticos contesta em muitos casos as construções dicotômicas de hibridismo no contexto colonial. Sua existência material não significa um simples aumento quantitativo dos grupos participantes, como por exemplo no Brasil colonial a elite colonial europeia, a população indígena e os escravos trazidos da África, mas requer uma reavaliação qualitativa da cultura material e visual no contexto colonial. Dois ‘grupos de artefatos’ serão descritos e analisados segundo suas modalidades de distribuição e função distintas, divididos em duas categorias, os quais não se compreendem estilisticamente nem são obrigados a buscar uma ‘proveniência original’ em comum:

1. Exportação e reavaliação
2. Importação e inscrição

1. Exportação e reavaliação

Com relação à coleção de entalhes de marfim asiático pode ser comprovado o fato de que as várias esculturas de marfim, importadas sobretudo da Índia, foram em sua maioria produzidas por artistas não

cristãos. Elas não representam todavia deuses hindus ou budistas, mas seguem a iconografia cristã com suas imagens de Cristo, da Virgem Maria e dos santos.¹

[Figura 1]

O acervo completo não foi até hoje analisado, nem quantitativa, nem qualitativamente. Isto vale tanto para as coleções em posse dos portugueses quanto para as respectivas variantes nos territórios espanhóis. Existem publicações individuais em catálogos por vezes suntuosos, as quais analisam os artefatos no esquema tradicional dos termos ‘exotismo’ e ‘hibridismo’, preocupadas sobretudo com a procedência de cada objeto.² Como já fora afirmado anteriormente, a iconografia destas pequenas esculturas luso-indianas engloba as formas conhecidas de representação mariana e cristológica, assim como diversos santos pós-tridentinos. Nesta última categoria agrupam-se especialmente representações de São João Batista, o ‘santo de estado’ português Antônio de Pádua e os santos das ordens missionárias Francisco, Inácio e Francisco Xavier.³

¹ Gauvin Bailey: *Asia in the arts of Colonial Latin America*, Toronto: Toronto University Press, 2002, p. 60.

² Básico com relação à questão do hibridismo na arte da América Latina a partir do exemplo das colônias espanholas: Carolyn Dean/ Dana Leibsohn: „Hybridity and its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”, in: *Colonial Latin American Review* 12 (2003), n.º. 1, pp. 5-35.

³ Por exemplo, Bernardo Ferrão de Tavares e Távora: *Imaginária luso-oriental*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1983 ou *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*, Bestandskat., ed. Pedro Moacir Maia, São Paulo: Banco Safra 1987, para comparar v. ainda exemplos da colônia espanhola nas Filipinas: Margarita Estella: “Algunos relieves en marfil hispano-filipinos y sus posibles fuentes de inspiración”, in: *Archivo español de arte* 43 (1970), pp. 151-179 e Pedro Garcia Galende: “Santos de marfil Del Convento San Agustín de Manila”, in: Rafael Lazcano (Ed.): *Iconografía agustiana: actas del congreso*, Roma: Institutum Historicum Augustinianum 2001, pp.

Para a argumentação a seguir é significativa sobretudo o acento na iconografia do Jesus Menino. Dentro da representação dos ciclos da vida de Cristo chama a atenção particularmente a quantidade de imagens relativas a seu nascimento e infância.

Diferentemente da iconografia europeia, a qual mostra o Menino Jesus como criança a dormir ou ainda nos braços da Virgem Maria, tais imagens isolam a figura de seu contexto familiar, apresentado-o nu ou em vestimentas de cerimônia, ostentando instrumentos de tortura, o globo terrestre e em gesto de abençoamento, ou ainda de pé sobre o globo terrestre. Estas representações manifestam paixão e domínio do mundo. Uma segunda tradição mostra Jesus como o Bom Pastor e também aqui, por oposição à tradição europeia, o Bom Pastor não é apresentado como Jesus jovem, mas como criança, sentado em um trono ou em tamanho maior que o natural sobre um monte populado por ovelhas. De olhos fechados, a cabeça, levemente inclinada para o lado, é sustentada por sua mão direita, o que ocorre aparentemente sem esforço do corpo. As pernas estão cruzadas abaixo dos joelhos. Evidente, e destacada pela literatura, é a semelhança da postura da figura de Cristo com Buda. Esta posição corresponde aquela da ‘yoga’ ou ‘lotus’. Neste sentido o status de criança – a divindade ainda não representada em sua plenitude – é equiparado com *Sakyamuni*, a etapa correspondente na vida de Buda.⁴ A representação hindu-cristã reflete na postura da mão ao

583-601.

⁴ Beatriz Sanchez Navarro de Pintado: *Marfiles christianos del Oriente en Mexico*, cidade do México: Fomento Cultural Banamex 1985, pp. 76-77.



Figura 1 - *Menino Jesus*, século XVII, escultura, marfim, coleção Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

mesmo tempo a posição correspondente do Buda deitado. Esta posição das mãos pressupõe um desenvolvimento posterior, correspondente à paixão de Cristo, e o mostra no momento que antecede sua chegada ao Nirvana. Tais formas de hibridismo são típicas para pretensões missionárias, particularmente aquelas dos jesuítas nas regiões asiáticas, os quais para fins de conversão de determinados grupos na Índia e na China toleravam o emprego de correspondentes transferências estilísticas. Tal empenho era evidente também na postura individual dos missionários que adaptavam sua forma de comportamento aos ritos chineses e hindus, o que no entanto levou dentro da Igreja católica no século XVII ao chamado debate sobre os ritos.⁵ A figura do bom pastor em especial remete à vida pacífica dos animais e a uma era de paz, estabelecida pelo Menino Jesus, assinalando a renovação da humanidade através da assimilação dos ‘Novos Mundos’. No entanto esta interrelação de representação tem que ser colocada em um contexto luso-escatológico. A ideia do retorno de Cristo juntamente com concepções utópico-sociais e conciliatórias aparecem no campo da independência de Portugal do trono espanhol concluída em meados do século XVII.⁶

⁵ Cp. Anton Huonder: *Der chinesische Ritenstreit*, Aachen: Xaverius 1921. Com relação às atividades dos jesuítas: Michael Scholz-Hänsel: “Die Jesuiten als interkulturelle Mittler im ‘Portugiesischen’ Asien der Aufklärungszeit”, in: Christoph Frank/ Sylvaine Hänsel (Ed.): *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Vervuert 2002, pp. 237-252 e ainda Gauvin Bailey: *Art on the Jesuit missions in Asia and Latin America. 1542-1773*, Toronto: University of Toronto Press 1999. Um exemplo adicional é representado pela expansão da pintura ilusionística. Cf. Elisabetta Corsi: *La fábrica de las ilusiones. Los Jesuitas y la diffusion de la perspective lineal en China. 1698-1766*, cidade do México: El Colegio de México 2004.

⁶ Adma Fadul Muhana: “Índia do Oriente e do Ocidente”, in: Anamaria Filizola/ Patrícia da Silva Cardoso/ Paulo Motta Oliveira/ Renata Soares Junqueira (Ed.): *Verdade, amor,*

Até os dias de hoje os artefatos asiáticos foram compreendidos no contexto do mercado global, cujas produções desenvolviam-se sobre o signo dos esforços típicos de assimilação e hibridização. A frequência particular destas figuras por exemplo no contexto brasileiro pode também ser um indicador, ainda que não exclusivo, de um 'exotismo' da forma e de uma apreciação do valioso e dos materiais de difícil aquisição no Brasil, tais como o marfim. As câmaras de tesouro das respectivas igrejas e ordens parecem igualmente atestar este fato e relacioná-lo aos tesouros medievais e aos gabinetes de curiosidade da Idade Moderna.⁷ Mas exatamente a citada referência do discurso político-teológico português com relação à independência do domínio espanhol no século XVII indica a popularidade de tais artefatos provenientes da Índia para a elite colonial-portuguesa. Que relação iconográfica existe entre o gesto de poder, a alegoria da paz e o discurso de dominação no Brasil? Antônio Vieira, jesuíta, político e autor, indaga em sua pregação sobre a epifania, realizada em 1662, por que razão o continente mais populoso, a América, não é levado em consideração na interpretação de Bedas da história natalina,

razão, merecimento. *Coisas do mundo e de quem nele anda*, Curitiba: Editora da UFPR 2005, pp. 263-285, aqui p. 282, v. neste contexto ainda as pregações de Ardizzone Spinola em Goa "Dezempenho de Christo Nosso Senhor no Nascimento da Magestade d'El-Rey de Portugal Dom Juam IV" datadas de 1650.

⁷ Mais recentemente acerca dos tesouros da Idade Média, Lucas Burkart: "Schatz und Schatzbildung", in: Lucas Burkart/ Philippe Cordez (Ed.): *Le trésor au Moyen Age: questions et perspectives de recherche*, Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie 2005, pp. 1-26. Com relação ao gabinete de curiosidades e ao intituido ato de colecionar: Barbara Marx/ Karl-Siegbert Rehberg (Ed.): *Sammeln als Institution: von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum*, München: Deutscher Kunstverlag 2006; Robert John Weston Evans (Ed.): *Cuiriocity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Aldershot: Ashgate 2006 und der methodisch wichtige Aufsatz von Horst Bredekamp: „Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austauschs“, in: Ders./ Jörg Probst (Ed.): *Bilder bewegen: von der Kunstkammer zum Enspiel*, Berlin: Wagenbach 2007, pp. 121-135.

na qual cada um dos três santos reis magos representa um continente. Juntamente com Bernardo Vieira, ele compara os três reis magos a três entre os reis portugueses: João, Manuel e João III.⁸ Por fim o autor chega à conclusão de que João IV de Portugal deve ser compreendido como o quarto rei santo, ao qual é devida a primazia, uma vez que ele, na qualidade de último rei, faz referência ao retorno de Cristo à terra. Esta interpretação messiânico-escolástica foi representada também em seus escritos *História do Futuro* e ainda em *Clavis prophetarum*, no qual “Portugal resistente” é representado como último império perante o Juízo Final, dando a seu rei João IV uma função adequada dentro desta história de salvação. Neste sentido o “Novo Mundo” é equiparado em sua concretização com a Nova Jerusalém em uma conexão espacial e temporal ao Apocalipse de São João. Vieira neste caso constata que o intercâmbio dos objetos transformou tanto o antigo quanto o novo mundo.⁹ É interessante observar que ao final de sua pregação Vieira fala de Cristo como o Bom Pastor.¹⁰ Por conseguinte esta iconografia de caráter especificamente luso-indiano tem que ser interpretada pelo menos não apenas como ‘exotismo’, uma vez que especialmente a fórmula específica entre a imagem do dominador e o Bom Pastor inscreve-se no discurso

⁸ Antônio Vieira: Sermão de Epifanias, Lisboa 1662, in: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT2803065.html> (status: 10.4.2008).

⁹ Vieira: Sermão de Epifanias: “Desapareceu a terra antiga, porque a terra dali por diante já não era a que tinha sido, senão outra muito maior, muito mais estendida e dilatada em novas costas, em novos cabos, em novas ilhas, em novas regiões, em novas gentes, em novos animais, em novas plantas. Da mesma maneira o céu também começou a ser outro.”

¹⁰ Vieira: Sermão de Epifanias.

teológico-político das colônias de língua portuguesa na América.

Neste contexto o discurso de representação português colonial, conectado a utopias escatológicas, não pode ser mais aprofundado, ainda que pareça evidente a ocorrência de uma inserção no discurso e na iconografia do Jesus Menino de aspectos problemáticos adicionais, tais como a questão da rerepresentação e do status da imagem sacra. Neste ponto resta apenas resumir: as esculturas de marfim valem como objetos memoriais da grandeza pretérita de um império universal, estando ao mesmo tempo inseridas na justificação escatológica de dominação dos Braganças e na dependência de Portugal da supremacia espanhola.¹¹

2. Importação e inscrição

No caso dos próximos exemplos apresentados, trata-se de esculturas de proveniência provavelmente chinesa, as quais encontram-se na decoração externa do Mosteiro franciscano de Santo Antônio na atual cidade de João Pessoa **[Figura 2]**.

Os artefatos asiáticos serão analisados no que se refere à questão de seu registro no contexto subsistente. Os artefatos com duas figuras integrantes de um grupo representam uma máscara e um leão. Também neste exemplo a pesquisa concentrou-se extensivamente na constatação afirmativa do hibridismo, fazendo menção

¹¹ Aqui deve ser lembrada a independência em 1640 e a perda de quase todas as possessões asiáticas, com exceção de Goa e Macau até 1700.

aos aspectos ‘mestiçantes’ da cultura colonial brasileira de preferência a questionar os aspectos funcionais. Da mesma forma resultam eventuais conclusões não tanto sobre a descrição nesta forma fenomenológica, mas sobre os distintos sistemas visuais e suas interrelações. Paralelamente à sua ‘procedência estrangeira’, as esculturas posicionadas na entrada e na fachada, onde estão perfeitamente integradas, podem ser vistas como figuras apotropaicas a exemplo daquelas encontradas nas igrejas medievais dos séculos XIII e XIV em Portugal **[Figura 3]**.¹²

É preciso apontar aqui a interpretação de São Francisco na pintura do teto da ordem laica, a qual pode ser compreendida como “velho Elias” e “velho Inácio” tanto no contexto da concorrência missionária com as outras ordens, quanto no contexto missionário, no qual o santo franciscano representa o “verdadeiro profeta” perante a população indígena, propagando em sua representação visualizada ao mesmo tempo a própria adoração das imagens.¹³

Para o contexto aqui discutido deve ser mencionada a iconografia arcaizante por exemplo da Virgem Redentora e a igualmente arcaizante pintura de caixas com a iconografia de Santo Antonio na abside da igreja principal. Seria importante investigar também detalhadamente

¹² Cite-se aqui exemplarmente Pedro Dias: *A Arquitetura Gótica Portuguesa*, Lisboa: Estampa 1994.

¹³ Uma análise detalhada encontra-se no ensaio de Jens Baumgarten publicado em 2008: “Franciscan for all purposes in Colonial Brazilian Culture: Superimpositions and Parallel Systems”, in: Gert Schwerhoff/ Susanne Rau (Ed.): *Social Space and Religious Culture (1300-1800)*, Konstanz: UVK 2008.

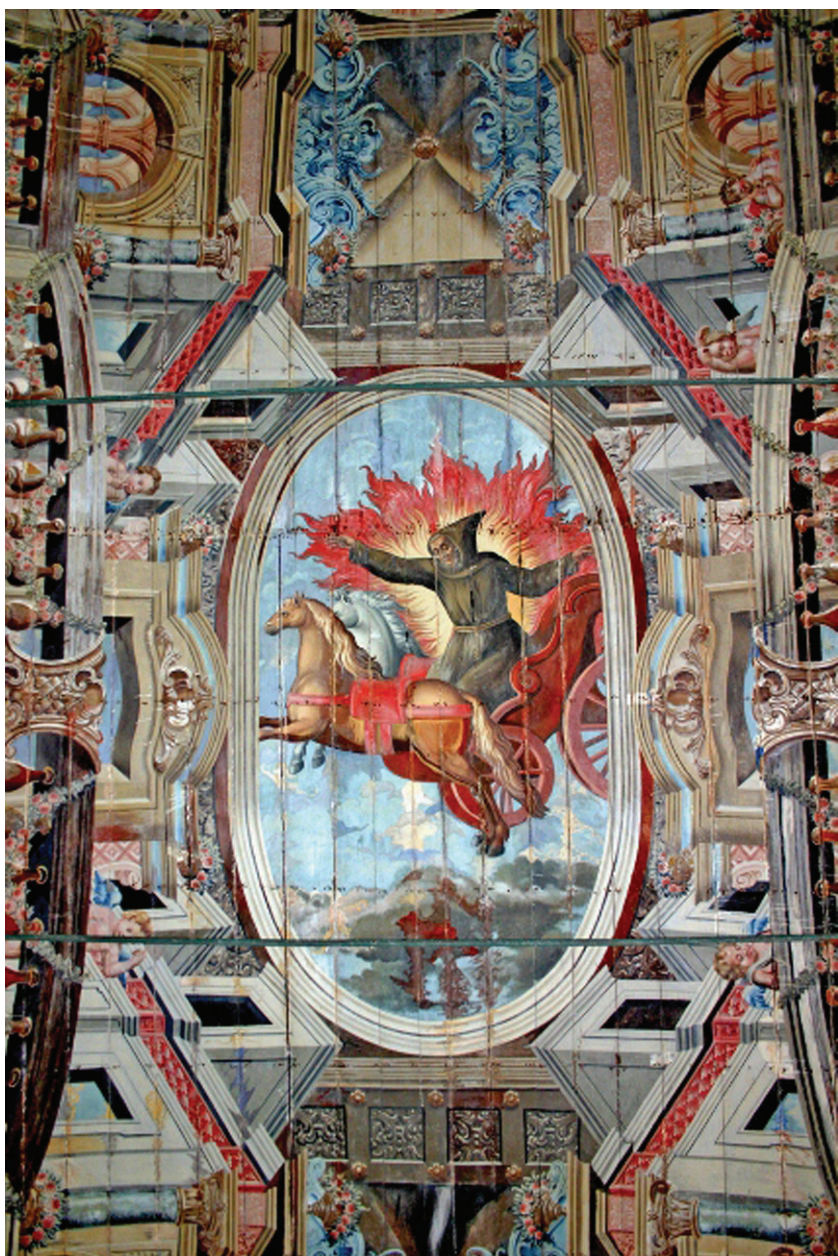


Figura 2 - *Leão*, 1ª. metade do século XVIII, escultura, convento Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba.

até que ponto a arquitetura está comprometida com o ideal português do século XIV. Que importância pode ser dada, portanto, a este regresso a uma tradição – à construção do passado? E, ademais, qual a relação deste processo com os artefatos chineses?¹⁴ No que se refere à primeira questão, Alexander Nagel e Christopher S. Wood apresentaram em seu artigo sobre a pintura renascentista veneziana um novo modelo denominado “anacronismo”.¹⁵ No exemplo de Santo Agostinho de Carpaccio os autores avaliam os diferentes artefatos ‘citados’ pelo pintor como características de momentos históricos distintos, os quais eles por seu turno interpretam como uma teoria performativa da origem dos artefatos, segundo a qual cada objeto seria produto de uma performance histórica singular. Toda repetição desta performance, por exemplo em forma de uma cópia, distancia-se da cena criada originalmente.¹⁶ No exemplo escolhido as diversas temporalidades foram encenadas e dramatizadas em um sistema de citações anacrônico. Na opinião de Nagel e Wood todos os artefatos teriam na era pré-moderna uma historicidade dupla: é possível estar ciente do fato de terem sido realizados no presente ou no passado recente e ao mesmo tempo estimá-los erroneamente, como se tratasse-se aqui de objetos antigos. Tal procedimento não é interpretado por eles

¹⁴ Em comparação à recepção da Idade Média nos séculos XVI e XVII: Cp. Johannes Zahlen: “Beobachtungen zur Mittelalter-Rezeption in der Ausstattung römischer Kirchen nach dem Tridentinum”, in: Peter Wapnewski (Ed.): *Mittelalter-Rezeption: ein Symposium*, Stuttgart: Metzler 1986, pp. 80-104 e Meinrad von Engelberg: *Renovatio Ecclesiae: die Barockisierung mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg: Imhof 2005.

¹⁵ Alexander Nagel/Christopher S. Wood: “Interventions: Towards a new model of Renaissance anachronism”, in: *Art Bulletin*, 3 (2005), n.º. 3, pp. 403-415.

¹⁶ *Ibid.*, p. 404.



Figura 3 - *São Francisco*, 1ª. metade do século XVIII, pintura de teto, mosteiro franciscano, Igreja da Primeira Ordem, Paraíba.

como ingenuidade. Ao contrário, os autores vêem nesta atitude antes um posicionamento ignorante por parte da pesquisa da história da arte com relação ao pensamento pré-modernista e dos primórdios da era moderna. Imagens e artefatos eram compreendidos como fenômeno ou símbolo de formatos; Formatos estes que estavam por sua vez associados a origens místicas e reforçavam uma continuidade estrutural e categorial sobre uma sequência de símbolos. Classes de artefatos eram assim conectadas através de réplicas substituíveis, as quais estendiam-se tanto no tempo como no espaço. Sob este aspecto da “substituição” foram compreendidas as cópias modernas de ícones pintados como substitutos equivalentes efetivos de originais perdidos. As circunstâncias exatas de seu surgimento e o momento histórico não tiveram demasiada relevância com relação a sua importância e função e eram vistos menos como constituintes do que acidentais. Ao contrário, os artefatos podem ser compreendidos como inscritos em uma corrente de réplicas diacrônica.¹⁷ Neste contexto o tempo não é percebido como corrente linear, uma vez que os artefatos configuram o tempo de forma diferente: neste sistema é possível entender o processo de colapso da distância temporal como uma das funções da arte.¹⁸ Em sua crítica à avaliação de Erwin Panofsky da experiência temporal ‘correta’ no Renascimento eles fazem menção particularmente ao fato deste autor

¹⁷ Aqui Nagel e Wood referem-se às teses de Richard Krautheimers sobre a iconografia da arquitetura medieval; Nagel/ Wood: “Interventions: Towards a new model of Renaissance anachronism”, p. 405.

¹⁸ Ibid., p. 408.

jamais ter explicado a relação entre distância cognitiva do passado – o critério por excelência para explicar um período histórico em seu todo – e o resultado estético da “arte renascentista”.¹⁹ Elizabeth Eisenstein fala neste caso de um “contexto espacial-temporal amorfo”.²⁰ Assim Nagel e Wood não buscam diferenciar restritamente entre as concepções medieval e renascentista, mas vão muito além, caracterizando esta última como reaplicação do princípio medieval de substituição ante uma cultura emergente de performance artística.²¹ Eles compreendem o surgimento da obra de arte moderna como relação dialética entre os princípios substituinte e autorial. Como inovação vale, por conseguinte, a ‘falsificação de obras de arte’ na Renascença, podendo ela ser vista ainda como substituição desmascarada de uma única performance. Assim sendo, arcaísmos, primitivismo estético, tipologias, citações, falsificações e outras disfunções temporais podem ser avaliadas como conflito entre as teorias da procedência performativa e substitutiva. De acordo com Nagel e Wood tais aspectos estão definitivamente inseridos em um modelo dinâmico e histórico no âmbito do qual ocorre uma interação permanente entre as duas teorias.

Após essas explicações teóricas, pretendo extrapolar estas reflexões para o contexto colonial e também para a

¹⁹ Isto relaciona-se sobretudo às publicações de Panofsky sobre a Renascença: Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo: Almqvist und Wiksels, Gebers Forlag 1960, p. 38 e ID.: “Renaissance and Renascence”, in: *Kenyon Review* 6 (1944), pp. 201-236

²⁰ Elizabeth Eisenstein: *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge: Cambridge University Press 1979, especialmente com relação às teses de Panofsky pp. 181-225.

²¹ Nagel/ Wood: “Interventions: Towards a new model of Renaissance anachronism”, p. 412.

distância espacial. Sobretudo o significado da cópia, da apropriação e do modelo de substituição desempenham um papel bastante mais importante do que a autoria performativa, aspecto que vale tanto para as colônias americanas quanto para as asiáticas. Portanto é necessário compreender tanto a distância temporal quanto a espacial sob o aspecto das estratégias de apropriação no princípio de substituição, no qual a diferença temporal e local não pode ser percebida como conectada de modo linear. Expressando de forma placativa: a imitação da “idade média” portuguesa, como os leões chineses, são ambas estranhas ou pelo menos a ser compreendidas também em seu encadeamento como tipologias, isto é, o aspecto alienígena temporal e espacial é encenado e não avaliado como exotismo autorial.²²

3. Conclusão

Os artefatos asiáticos podem ser compreendidos em um contexto no qual as estruturas missionárias e de dominação permanecem invisivelmente presentes, suas condições ideológicas não sendo questionadas, aflorando compactas. No caso da contextualização dos artefatos viajantes aqui apresentada é impossível

²² Especialmente a relatividade de perspectivas torna-se evidente, a qual é descrita também pelo antropólogo brasileiro Eduardo de Castro em sua investigação sobre o confronto dos missionários com o povo indígena: Eduardo Viveiro de Castro: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify 2002, sobretudo o capítulo “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”, pp. 345-400. Este fato incita a continuar a pensar acerca de um enfoque integrante de um modelo espacial multidimensional. Isto teria que funcionar como uma metateoria, sob a qual os diversos teoremas adicionais teriam que ser organizados de forma dinâmica e polivalente.

tratar-se de um momento subversivo na cultura colonial ou mesmo de um contradiscurso. Porém a afirmação de que as imagens estejam inseridas em um discurso no qual a própria perspectiva europeia de significado e produção de imagens é demonstrada, contribuindo assim para a reflexão do colonialismo do ponto de vista histórico da pintura, pode ser extrapolada. Se compreendermos os discursos visuais, textuais e performativos como constituição de sistemas visuais distintos, especialmente na incorporação dos objetos asiáticos no discurso sulamericano, pode-se falar com relação aos exemplos apresentados de uma expansão e abertura das possibilidades de percepção do outro. Certamente isto não significa a negação da primazia europeia missionária e escravagista. Exemplar para a relação da relevância não necessariamente monocausal da cor da pele no contexto da escravatura é um dos sermões do padre Antonio Vieira. É preciso dizer, no entanto, que com tal afirmação ele não questiona nem o sistema hierárquico social baseado no direito romano, nem busca uma despreciação da cor de pele negra em si, mas sim a conexão direta e pseudocientífica da cor da pele com o discurso racista.²³

Certamente os entalhes em marfim poderiam ser antes interpretados no contexto dos gabinetes de curiosidades ou de exotismo. Porém tal exotismo não adere simplesmente à representação cortês de uma

²³ Cf. Stuart B. Schwartz: Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, São Paulo: Companhia das Letras 1988 und als Einzelstudie Silvia Hunold Lara: Campos da violência: escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro (1750-1808), Rio de Janeiro: Paz e Terra 1988.

imagem idealizada da China. Os artefatos asiáticos são postos em cena de forma tão alóctone quanto aqueles da Idade Média europeia e precisam ser compreendidos como criadores de tradição no sentido mais amplo de “nation building” de Benedict Anderson.²⁴ Desta forma nivelam-se tradições europeias e não europeias. Formas iconográficas e estilicamente ‘mistas’ não são portanto simples hibridizações, pois isto implicitamente pressuporia formas básicas essencializadas concebidas dicotomicamente. Elas precisam ser compreendidas antes como tensão de sistemas visuais distintos na concepção do Atlas de Imagens Mnemosine de Aby Warburg.²⁵

A análise dos artefatos asiáticos selecionados nos contextos coloniais não se deixa enquadrar em um modelo simplificado, nem de original e recepção e tampouco de sincretismo e hibridez, manifestando problemas bastante específicos em cada uma de suas localizações. Aqui desempenham um papel significativo ainda a materialidade, o contexto local e, paralelamente às qualidades comunicativas, também as qualidades visuais dos artefatos.²⁶ Assim elas ilustram não apenas

²⁴ Phoebe Scott: “Mimesis to Mockery: Chinoiserie Ornament in the Social Space of Eighteenth-Century France”, in: www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue5_Critique_Scott.htm (Status: 10.4.2008). De modo geral Benedict Anderson: *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism*, Londres: Verso Ed. 1983. O recurso aos mitos de fundação encontra-se por exemplo também em Florença da Idade Moderna: Stefano U. Baldassari: “A tale of two cities: accounts of the origins of Fiesole and Florence from the anonymous ‘Chronica’ to Leonardo Bruni”, in: *Studi rinascimentali* 5 (2007), pp. 29-56

²⁵ Sobre este tópico v. Georges Didi-Hubermann: *Devant le temps: Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris: Minuit 2000 e id.: *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Minuit 2002.

²⁶ Uma das primeiras tentativas globais encontra-se na antologia sobre a reavaliação

um puro exotismo, colocando em cena exatamente a diferença representativa e abrindo o campo de discurso tanto no plano visual quanto material: a encenação do alóctone como componente da sociedade e cultura colonial experiencia sua confirmação. Isto significa antes uma abertura do espaço a ser negociado, o qual em princípio conhece sua fixação jurídica (elite, libertos, escravos), porém possibilita processos de apropriação, aproximação e negociação principalmente sobre os sistemas visuais paralelos. Isto evidencia-se igualmente na absorção paralela da iconografia ‘medieval’.

Registro de ilustrações:

Ilustração 1: Beatriz Sanchez Navarro de Pintado: *Marfiles christianos del Oriente en Mexico*, cidade do México: Fomento Cultural Banamex 1985.
Ilustrações 2 e 3: Bernardo Ferrão de Tavares e Távora: *Imaginária luso-oriental*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1983.
Ilustrações: Arquivo do autor

da Renascença como fenómeno internacional, incluindo ainda o colonialismo da Idade Moderna; Claire Farago (Ed.): *Reframing the Renaissance. Visual Culture in Europe and in Latin America 1450-1650*, New Haven/ Londres: Yale University Press 1995.

