

HISTORIOGRAFIA DA ARTE NO BRASIL: POR UM REGIME DE OPOSIÇÕES

Yacy–Ara Froner, Prof^a. Dr^a.
froner@ufu.br

Considerando questões recentes – como a instabilidade dos processos de geração de conhecimento apontados pela pós-modernidade¹ e a incapacidade de uma “estética universal” partilhar uma percepção ampliada da arte e da cultura; as limitações de métodos clássicos de normatização e definição das estruturas da produção artística², e as incompatibilidades e/ou proximidades dos métodos interpretativos³ –, pesquisadores em História da Arte brasileira têm buscado desenvolver estruturas de apoio que possibilitem construir um trabalho por meio de uma visão ampliada dessas projeções – conhecendo os limites e os problemas de cada um desses caminhos –, tentando trabalhar de maneira consciente com as ferramentas disponíveis.

No que tange a pesquisa em História da Arte, a primeira tarefa do pesquisador no estabelecimento de uma proposta é conhecer o máximo possível sobre o que foi publicado sobre o assunto, tema ou objeto escolhido para poder definir, então, cortes, linhas de pensamento e referenciais teórico-metodológicos⁴. Desta forma, a investigação pode iniciar-se sem a pretensão e, normalmente, a falsa idéia de estar “revolucionando” ou desenvolvendo paradigmas inéditos na proposição de uma pesquisa teórica.

No entanto, esta orientação inicial relacionada à busca de dados, baseada na idéia de um acúmulo crescente da literatura da arte, é extremamente problemática quando se trata de analisar a produção artística nacional. Não há compêndios sobre historiografia da arte brasileira e as tentativas recentes – como a compilação de livros, teses e dissertações – são desenvolvidas de forma quantitativa; não há a construção de uma percepção que reúna autores que partilhem o mesmo universo conceitual, o mesmo sistema de idéias ou as mesmas formas de abordar estruturas de pensamento, nem tampouco o confronto de proposições relacionado a um mesmo objeto de pesquisa: freqüentemente nos deparamos com pesquisadores que detêm o monopólio da pesquisa sobre este ou aquele artista e tornam-se “especialistas” de um único tema, ou centros

universitários que mantêm coleções fechadas, as quais são disponibilizadas apenas ao seu corpo docente.

Foucault afirma em sua obra “As palavras e as coisas”⁵ que cada época constrói estruturas de saber constituído a partir de um repertório crítico, analítico e conceitual cognoscível, partilhado por um mesmo sistema de idéias 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 idéias. Há uma dificuldade de se mapear as proposições epistemológicas em História da Arte no Brasil, uma vez que o debate crítico, ora insipiente, 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 idéias.

Rodrigo Naves aponta essa dificuldade na apresentação do livro de Clement Greenberg “Arte e Cultura” quando diz: “*só quem conviveu com um meio de arte precário e indolente – o nosso, por exemplo – pode ter a exata dimensão da importância de uma figura como Greenberg*”⁶. Este discurso aporta à época dos primeiros escritos desse pesquisador americano, que desafiou nas décadas de 40 e 50 toda uma produção em teoria da arte ancorada mais em um sistema de relações pessoais, do que numa percepção crítica da arte. Em outros ensaios, compilados no livro “A forma difícil”⁷, Rodrigo Naves coloca que o discurso teórico no Brasil, relacionado à produção artística nacional sofre por dois excessos: a pouca “ventilação” em relação às brechas nos estudos concentrados – principalmente em “Barroco” e “Arte Moderna” – e a irregularidade em outros contextos, fazendo com que o pesquisador tenha dificuldade de uma proposição mais rigorosa, “*experimentando a sensação de trabalhar com material incerto*”.

Ultimamente, há um revisionismo em uma série de postulados recentes e questões que pareciam esgotadas voltam a incendiar o debate, principalmente quando o mito das “vanguardas artísticas” passa a ser um assunto central na compreensão de questões que envolvem a modernidade e a pós-modernidade⁸. Como exemplo, temos a tese de Alberto Tassinari⁹, “O espaço moderno”, em que o autor espelha-se em Rosalind Krauss¹⁰, “Caminhos da Escultura Moderna”, para desenvolver suas proposições sobre arte moderna, considerando sua fase atual e contemporânea. Parte de um pressuposto que parece, à primeira

¹ LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papirus, 1993.

² As periodizações por estilos, as relações sócio-culturais ancoradas na Antropologia, na Sociologia ou na História da Cultura.

³ A iconografia, a iconologia, os conceitos fundamentais de análise formal, os estudos em semiótica, a fenomenologia, a *gestalt* e o estruturalismo.

⁴ BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 321.

⁵ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁶ GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996, p. 9.

⁷ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1997, p. 9-39.

⁸ FABBRINI, Ricardo. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

⁹ TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

¹⁰ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

vista, antagônico ao discurso daquela autora – uma vez que ela remete seu olhar para o tempo, e este autor parece sedimentar-se no espaço –, mas que ao final retoma aos mesmos postulados. Estudos como estes, que buscam desenvolver uma análise para além do espaço nacional, são importantes para a construção de um olhar crítico.

Atualmente, o debate em Teoria, Crítica e História da Arte no Brasil tem ocorrido dentro das instituições superiores de ensino – por meio de seus programas de mestrado e doutorado – ou por meio das associações – como a ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), o CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte), o CLBHA (Comitê Luso-Brasileiro de História da Arte), a ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Artes), além de instituições vinculadas à Ciência da Conservação e à Museologia, que disponibilizam em Congressos, Colóquios e Simpósios estas questões para um público maior. Não é circunstancial o fato dos últimos encontros concentrarem o foco do debate nas questões que envolvem a pesquisa em artes, uma vez que problemas metodológicos e epistemológicos têm sido essenciais à construção de um conhecimento mais dinâmico ao mesmo tempo em que forjado em um pensamento analítico ancorado nos paradigmas postos pelas Ciências Humanas nessa área de investigação.

Parecerá maniqueísta acreditar que as exigências cada vez maiores de qualificação para o ingresso na docência do ensino superior, a concorrência absurda aos poucos recursos disponibilizados pelo Estado – como bolsas e subsídios a projetos de infra-estrutura – e o aporte das publicações especializadas, nos últimos anos, seja a única explicação para o aumento das discussões relacionadas à problemática da pesquisa em arte que abundam no meio intelectual. Do mesmo modo a percepção de que as mega-exposições – em espaços públicos e privados –, a consolidação das Bienais de São Paulo e a renomada arte internacional brasileira – parafraseando Tadeu Chiarelli¹¹ – que transcende o espaço nacional e participa dos eventos mais importantes – como a Documenta de Kassel, a Bienal de Veneza etc – possa explicar a profusão do debate atual. Falta-nos o distanciamento histórico para avaliar o que está acontecendo nos últimos dez anos em relação às pesquisas em/sobre arte, mas há uma urgência no trabalho de ser construir uma historiografia da arte brasileira que compreenda os caminhos percorridos.

Para a História, a questão da imagem enquanto fonte de pesquisa é recente e a percepção da arte enquanto linguagem é um problema conceitual posto para as Ciências Humanas – Sociologia, Filosofia, Antropologia e História – a partir da segunda metade do século XX. “*O pós guerra francês é dominado pelas*

escolas fenomenológicas. Elas se servem do espírito hegeliano, do método husserliano e da ontologia heideggeriana. Em versões diferentes, Sartre e Merleau-Ponty estão à procura dos sentidos; eles descrevem o mundo e as coisas a partir de uma consciência que se interroga sobre sua constituição”¹²

Se em 1945, Hegel, Husserl e Heidegger influenciavam a fenomenologia – de acordo com uma filosofia que se preocupava com o sujeito –, a partir de 1960, Freud, Nietzsche e Marx são revisitados e as Ciências Humanas buscam nas estruturas sociais o sentido produzido. “*Enquanto que a fenomenologia fazia dos sujeitos falantes o pólo do sentido, o estruturalismo, por sua vez, faz do sentido o resultado de sistemas de oposições determinadas*”¹³.

Forjado sobre esses paradigmas – a diferença e a relação –, o estruturalismo percebe que os elementos só existem em relação uns aos outros; ao decifrar essas relações, torna-se possível construir modelos que permitam decodificar funções.

A desconstrução proposta pelo estruturalismo transforma-se em questionamento sobre as regras de validade dos discursos filosóficos, artísticos, políticos, históricos. A evolução da lingüística, sua apropriação por várias áreas de conhecimento, a busca de métodos de análise menos subjetivos e a própria compreensão dos limites do discurso intelectual pautam os trabalhos científicos desse período, anunciando as próximas regras desse jogo: da desconstrução à incerteza do pensamento. Ancorado nesta percepção, o livro de Cristina Freire “*As poéticas do processo*”¹⁴ é exemplar enquanto método de “desconstrução” da interface criativa, por meio da análise dos estudos que precedem uma tipologia de obra contemporânea fadada à efemeridade.

Compreender o contexto histórico de onde parte o objeto artístico e o repertório imagético, tecnológico, conceitual e fenomênico que impregna o processo criativo de um sentido “*lato*” – partindo do meio e para o meio retornando – significa orientar-se de maneira diversa daquela pesquisa que submete apenas à biografia do autor a consequência imediata de sua proposição.

Nesse momento, importa mais compreender a posição da obra diante do leque de opções disponibilizado em seu tempo, do que “casos” biográficos que, quase sempre, acabam por produzir lendas e “imagens imaginárias” do produtor em arte. Não se trata de diminuir o relato biográfico, mas sim de evitar que a vida do artista ganhe maior peso do que sua obra, ou de que conceitos como “genialidade”, “loucura” e “excentricidade” sejam postos em evidência e se sobreponham à produção. “*Na base das manifestações da arte, para além de seu*

¹¹ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lesmos, 1999.

¹² DESCAMPS, C. *Idéias filosóficas contemporâneas na França*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 11.

¹³ Idem, p. 33

¹⁴ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

sentido fenomênico e do sentido de significação, coloca-se um conteúdo último e essencial: a involuntária e constante auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo, que é característica em igual medida do criador enquanto indivíduo, de cada época, de cada povo, de cada comunidade cultural. Portanto, o dever mais alto da interpretação é o de penetrar na última camada do sentido próprio e verdadeiro quando conseguir captar e revelar a totalidade dos momentos de sua emanação, como documento do sentido unitário da concepção de mundo contida na obra"¹⁵.

Levando-se em conta que o domínio do imaginário é constituído por uma série de representações que, numa via de mão dupla, constrói e é fruto das construções sociais, os processos culturais são veios determinantes deste domínio que se manifestam em todas as formas de expressão humana. O *campus* do imaginário, estudado por meio do domínio da imagem adquire um lugar importante na História, resgatando conceitos da História da Arte preteridos por outras linhas de pensamento.

Situar a obra não é simplesmente inseri-la em um momento cronológico específico; antes, é perceber de que modo e em que medida ela compartilha o conjunto das idéias vigentes, sendo ao mesmo tempo testemunho e promotora de uma percepção, uma maneira de ver e se relacionar com o real, estabelecendo um diálogo de mão dupla com o seu próprio tempo: alimentando-se dele e para ele fornecendo o alimento. “O olho torna-se humano quando o seu objeto se torna um objeto social e humano, vindo do homem e destinado ao homem. Os sentidos tornam-se, assim, diretamente e na prática dos teóricos, sentidos transformados, impregnados de vida social, de razão – poderes sobre os objetos”¹⁶.

Por meio desses conceitos, o discurso do imaginário, da imagem, da *poesis* ou da poética não se restringe ao discurso plástico: do mesmo modo que uma documentação escrita necessita de uma documentação de apoio, a fonte visual não sobrevive dela mesma e a construção artística se completa na rede das expressões. Neste sentido, as críticas de Ciro Flamarion Cardoso aos conceitos de *Iconografia* e *Iconologia* parecem precipitadas, nenhum documento vale *per se*, o que torna inadequado afirmar que um dos problemas dos métodos aplicados nos estudos de História da Arte passa pela crença em que a verificação da interpretação que se propusesse das artes plásticas deveria passar necessariamente pelo seu confronto com os textos de época, o que no fim das contas prejudicava o projeto de uma iconologia como disciplina voltada para as estruturas específicas das imagens¹⁷.

Este confronto é fundamental, não havendo incoerência no fato de a História da Arte apoiar-se nas fontes periféricas: o estudo das manifestações artísticas deve procurar estabelecer um diálogo entre a imagem e o contexto social, recorrendo a todos os documentos possíveis e disponíveis. É preciso ir buscar o sentido de uma sociedade em seu sistema de representação, levando-se em conta o lugar que esse sistema ocupa nas estruturas sociais e na realidade; entendendo-se por sistema de representações o conjunto de forças e das formas de expressão, associadas ou não. A produção torna-se um testemunho vivo da memória, não se restringindo apenas ao registro de um estilo de época. Sendo condensação da memória, a preservação e o estudo das manifestações artísticas tornam-se fundamentais para o reconhecimento de uma identidade não mais restrita aos limites do Estado Moderno – já que a arte do século XX ampliou as territorialidades das fronteiras nacionais –, mas referente aos modos de percepção, sistemas de idéias e discursos. Palavra, signo, objeto: o jogo das imagens não se constrói sem emblemas ou símbolos, metáforas e alegorias, relações e sensações, abstrações e signos.

Considerando os pressupostos avaliados anteriormente, o produtor em teoria da arte é um tipo de intelectual que, como todos os pesquisados da área de Ciências Humanas, emerge de um fundo cultural e encontra-se situado em um determinado regime de idéias. Nesse sentido, Bourdieu comenta: “*Parece-me que a resistência que tantos intelectuais opõem à análise sociológica [...] está enraizada em uma espécie de pundonor deslocado, que os impede de aceitar a representação realista da ação humana, condição primeira de um conhecimento científico do mundo social, ou, mais precisamente, em uma idéia inteiramente inadequada de sua dignidade de "sujeitos", que faz com que eles vejam na análise científica de suas práticas (a prática intelectual), um atentado contra sua liberdade ou seu desinteresse*”¹⁸. Tanto na leitura da produção artística, quanto na própria produção artística em si é indispensável compreender esse jogo de relações.

Mais do que objeto ou tema proposto, a percepção dos pontos de contato entre as fontes escolhidas e a sociedade é que torna possível um discurso matizado ancorado nos conjuntos distintos e/ou equivalentes dos diferentes níveis da sensibilidade social. Esse procedimento busca evitar o discurso nivelador que mascara, corrompe e privilegia determinados pontos de vista. Em *Da ratiōnibus spīritus sancti*, Rabelais afirma que “*a alma não é o homem; o corpo não é o homem; a alma e o corpo unidos e durante a união: eis o homem*”¹⁹. Assim é a História: não é o contexto, a sensibilidade, o tempo, a obra ou o artista separados por um abismo, mas a união destas partes no tempo desta união ou de sua investigação.

¹⁵ PANOFKY, Erwin. *Estudos iconológicos*. Lisboa: Estampa, 1989, p. 66.

¹⁶ LEFEBVRE, Henri. *Linguagem e sociedade*. Lisboa: Ulisséa, 1966, p. 243.

¹⁷ CARDOSO, Ciro Flamarion. “*Iconografia e História*”. In: *Resgate*. I: 9-17, Campinas: Centro de Memória da UNICAMP, 1990.

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Rio de Janeiro: Papirus, 1996, p. 11.

¹⁹ FEBVRE, Lucien. *O problema da descrença no século XVI*. Lisboa: Início, 1970, p. 23.

À História da Arte cabe a percepção dos nexos, paradoxos e paradigmas que pertencem ao sistema de circularidade dos sentidos.

O ponto de contato com a História, nesse momento, pode ocorrer por meio dos métodos relacionados à História das Mentalidades²⁰, História Nova ou História do Cotidiano²¹ e, mais recentemente, História da Cultura²², na qual o universo da cultura material incorpora a produção artística, sendo utilizado como fonte documental. De qualquer modo, os sistemas conceituais nesta área de conhecimento somados aos princípios das diversas linhas em Filosofia e Ciências Sociais, criam um campo ampliado quando o assunto é a análise sobre produção artística.

A História da Arte torna-se, assim, um *território livre*, um campo expandido passível de diversas formas de interlocução, inserção ou encaminhamentos. Reporto, nesse momento, a uma frase de um químico restaurador: *“os cientistas são facilmente conduzidos a considerar a conservação como um domínio subdesenvolvido, do ponto de vista científico. Em conseqüência têm a tendência de transferir diretamente à conservação idéias, preconceitos, equipamentos e procedimentos provenientes de um campus anterior de especialização. É apenas depois de experiências malogradas que percebem que os problemas não são tão simples: a terra da conservação é cheia de armadilhas e os indígenas são geralmente hostis”*²³. Quem sabe o mesmo ocorra em História da Arte: para muitos, o terreno subdesenvolvido da História; para outros, os frutos inconclusos da Estética e para tantos, um universo paralelo cheio de armadilhas.

BIBLIOGRAFIA

1. ARGAN & FAGIOLO. Guia de História da Arte. Lisboa: Estampa, 1994.
2. ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual.
3. BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
4. BAZIN, Germain. História da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
5. BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974.
6. BOURDIEU, Pierre. Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Rio de Janeiro: Papirus, 1996.
7. CARDOSO, Ciro Flamarion. *“Iconografia e História”*. In: Resgate. I: 9-17, Campinas: Centro de Memória da UNICAMP, 1990.
8. CHARTIER, Roger. História cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
9. CHIARELLI, Tadeu. Arte internacional brasileira. São Paulo: Lesmos, 1999.
10. DESCAMPS, C. Idéias filosóficas contemporâneas na França. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
11. FABBRINI, Ricardo. A arte depois das vanguardas. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
12. FABBRINI, Ricardo. O espaço de Lygia Clark. São Paulo: Atlas, 1994.
13. FEBVRE, Lucien. O problema da descrença no século XVI. Lisboa: Início, 1970.

14. FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
15. FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
16. GREENBERG, Clement. Arte e Cultura: ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.
17. HAUSER, Arnold. História social da arte.
18. KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
19. LANCRI, Jean. *“Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na universidade”*, in: BRITES & TESSLER. O meio como ponto zero. Porto Alegre: Editora da UFRG, 2002.
20. LE GOFF, Jacques. Nova História. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
21. LEFEBVRE, Henri. Linguagem e sociedade. Lisboa: Ulisséa, 1966.
22. LEFEBVRE, Henri. Debates sobre o estruturalismo. São Paulo: Documentos, 1968.
23. LYOTARD, Jean-François. Licções sobre a analítica do sublime. São Paulo: Papirus, 1993.
24. MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
25. NAVES, Rodrigo. A forma difícil. São Paulo: Ática, 1997.
26. PANOFKY, Erwin. Estudos iconológicos. Lisboa: Estampa, 1989.
27. TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
28. TORRACA, Giorgio. *The scientist's role in historic preservation*. In: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage. Los Angeles: GCI, 1996, p: 439-444.
29. VAINFAS, Ronaldo (org). Domínios da História. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
30. VOVILLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.
31. WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos fundamentais em História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Yacy-Ara Froner. Doutora em História Econômica pela FFLCH-USP com tese defendida na área de cultura material e patrimônio; mestre em História Social pela mesma instituição com dissertação defendida sobre arte colonial e sistemas simbólicos; especialista nas áreas de História da Arte e Cultura Barroca pela IAC-UFOP e Conservação e Restauração pelo CECOR-UFMG. Atualmente, professora da área de Teoria, Crítica e História da Arte no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia e consultora da Fundação VI-TAE no Museu Nacional do Rio de Janeiro.

²⁰ VOVILLE, Michel. Ideologias e Mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²¹ LE GOFF, Jacques. Nova História. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

²² CHARTIER, Roger. História cultural. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

²³ TORRACA, Giorgio. *The scientist's role in historic preservation*. In: Historical and Philosophical Issues in the Conservation Cultural Heritage. Los Angeles: GCI, 1996, p: 441.