



A IPUPIARA E ALÉM: PELA VOLTA DE UM HUMANISMO MONSTRUOSO NA ACADEMIA

Alessandro ZIR¹

RESUMO: Parte-se do testemunho de uma experiência concreta de pesquisa interdisciplinar em ambiente universitário real, num contexto relativamente emblemático, da qual se retiram elementos para o diagnóstico de limitações do trabalho acadêmico atual: um sectarismo regressivo e (no caso das ciências humanas) a vigência estrita (em última instância, reativa e arbitrária) de paradigmas historicistas e psicologizantes quanto à análise de fenômenos culturais. Para sair do impasse, propõe-se a retomada de perspectivas comparativas em sentido amplo, como as estruturalistas de Lévi-Strauss, e de concepções *sui generis* sobre a fantasia e a imaginação, tal como as desenvolvidas no período da Alta Idade Média no Ocidente, cuja inesperada relevância atual (mesmo para abordagens de vanguarda como a "desconstrução") se destaca.

PALAVRAS-CHAVE: Interdisciplinariedade na Academia. Estruturalismo Comparativo. Cultura visual. Imaginação. Monstros brasileiros.

THE IPUPIARA AND BEYOND: A DEFENSE OF MONSTROUS HUMANISM IN ACADEMIA

ABSTRACT: We depart from the concrete testimony of a personal experience in interdisciplinary research, unfolded in a relatively emblematic context of an actual academic environment. This gives us elements for the diagnostic of restraints compromising current work in universities: sectarianism and (in the case of human sciences) the strict incumbency of diffident historicist and psychologizing paradigms ruling arbitrarily and over the analysis of cultural phenomena. To get out of this impasse, we propose the resumption of broad comparative perspectives, such as to be found in Lévi-Strauss' structuralism, and of *sui generis* conceptions of fantasy and imagination that were developed in the Occident during the high middle ages. We underline the unexpected current relevance of the latter even to avant-garde approaches like "deconstruction."

KEY-WORDS: Interdisciplinarity. Comparative Structuralism. Visual Culture. Imagination. Brazilian Monsters.

1 Doutor pelo Interdisciplinary PhD Program da Dalhousie University (Halifax, Canadá, 2009), tem diversas publicações em âmbito internacional, incluindo artigos em periódicos de referência tais como *Republics of Letters* (Stanford University), *Portuguese Literary and Cultural Studies* (University of Massachusetts) e o *Marburg Journal of Religion*. É também tradutor. E-mail: azir@dal.ca.



PESQUISA INTERDISCIPLINAR: HISTÓRICO PESSOAL E CONTEXTO INSTITUCIONAL

Em tese de doutorado cuja defesa remonta a agosto de 2009, em um programa efetivamente de estudos interdisciplinares (Dalhousie University, Canadá), pude investigar pressupostos ontológicos relativos a uma cosmologia neoplatônico-cristã medieval, ainda ativos na Península Ibérica do século XVI, e que modelam, no início da modernidade e do processo de globalização, as descrições e representações da natureza brasileira pelos colonizadores portugueses.

Esse programa exigia que a pesquisa se assentasse em dois departamentos independentes, no meu caso, Filosofia e História, e fosse conduzida num limite de tempo expandido, de quatro a seis anos, em função desta articulação. Consegui concluir o trabalho em quatro anos, o que coincidia com o prazo máximo estabelecido pela bolsa do governo brasileiro (CAPES) que cobria meus estudos, graças, também, ao apoio de Ian Hacking, conhecido filósofo canadense, que pode atuar como *external examiner* do trabalho.

Como é o caso de outras experiências de doutorado, essa não foi inteiramente tranquila. Desde o início, havia uma expectativa de que a tese adotasse uma perspectiva pragmática e empiricista, focalizando, nos textos dos colonizadores, inovações taxonômicas oriundas do contato com a fauna e flora, então, para eles, desconhecida. Essa perspectiva foi subvertida pela minha hipótese de que a própria noção de taxonomia era estranha a esses textos, que manifestavam a experiência de um excesso ontológico exprimível apenas em termos figurativos, no limite do ficcional (ZIR, 2020). O reconhecimento, por parte de Hacking, da consistência da argumentação e alcance das suas possíveis implicações (para além de uma suposta implausibilidade das constatações) foi fundamental para seu aceite.²

² A título de curiosidade, dado que ali transparecem os conflitos relacionados às expectativas geradas por esse tipo de trabalho, tornei público o parecer de Hacking sobre a tese, que pode ser aqui acessado: https://www.academia.edu/35506332/Ian_Hackings_report_about_my_thesis_2009_.

A tese acabou sendo publicada de forma independente, como livro, dois anos mais tarde nos EUA (ZIR, 2011), tendo seu caráter, ao mesmo tempo original e abrangente, reconhecido em algumas poucas mas eloquentes resenhas: Tania Martuschelli (2014) discernia nela "uma nova luz para os estudos luso-brasileiros coloniais (e pós-coloniais)", Gayle K. Brunelle (2013), "ideias importantes sobre o problema da incomensurabilidade", e Estélio Marras (2013), uma compreensão "neorrealista" do "fantástico... à altura do desafio" de não reduzir a literatura colonial brasileira "à visão anacrônica naturalista da ciência moderna".

Não houve, entretanto, maiores repercussões desta trajetória (que veio a incluir ainda outras publicações), e não foi senão com extrema dificuldade que consegui dar continuidade ao meu percurso de pesquisador no Brasil, associando-me de forma intermitente (na qualidade de pós-doc, mas também de professor) a instituições diferenciadas, como o Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas (UCPel). Pode-se perguntar a que se deve um tal impasse posterior.

As razões são várias, mas entre elas certamente o caráter mais abrangente, singular e controverso da minha perspectiva de trabalho, e sua repercussão no meio acadêmico tradicional. Minha pesquisa partia de questões emergentes inicialmente no âmbito dos *Science Studies*, como a da relação entre racionalidade e retórica e teses da primazia da metáfora. Subjacente a ela, estava uma problemática relativa à inscrição, à textualidade, aos processos narrativos — mas mais que isso: ao registro de todo um imaginário ligado à cultura letrada e iconográfica de um período, tendo em vista processos de formação que atravessam fronteiras de disciplinas acadêmicas clássicas, como epistemologia, história das ciências, estética, teoria literária e história da arte. Essa abertura na verdade remonta a antes do meu doutorado, à minha experiência de orientação (graduação e mestrado) com uma professora

brasileira (Ana Carolina K. P. Regner), a qual teve oportunidade de trabalhar diretamente em Berkeley, na década de 1980, com aquela que é, talvez, até hoje (ainda mais que autores como Ian Hacking), uma das figuras mais iconoclastas da filosofia (e da filosofia das ciências em particular): Paul Feyerabend.

O "ESTADO DA ARTE" ATUAL

A importância que pode haver no percurso e pessoas referidas está, sobretudo, no fato de elas provirem de uma época em que o contexto universitário ainda não estava tão completamente *estiolado*, como é o caso hoje. A história delas (e mesmo parte da minha) data de antes do movimento histórico-caricato de Alan Sokal, com todas as suas simplificações e ressentimentos (sintoma, pode-se dizer, já de uma perda de prestígio da academia como um todo, para além dos debates e controvérsias internos).

Atualmente, há espaço garantido, apenas e sobretudo, para quem se engaja explicitamente com demandas de inovação tecnológica (hermética e mistificadora), para comentaristas altamente especializados (cujas inferências se revelam estéreis fora de nichos muito restritos), ou, por fim, para quem se presta a submeter o exercício do pensamento a imperativos práticos de ordem identitária e ao engajamento ("ativismo" ou mesmo partidarismo) político. Quando não é o caso de que o suposto "relativismo" decorrente de visões mais intrépidas (a própria crítica ao positivismo cientificista, as perspectivas abertas pelo estruturalismo e o pós-estruturalismo) sirva de desculpa para uma consolidação defensiva do *comportamento abusivo de bando*³ e do sectarismo regressivo (que vige espantosamente justo nos ambientes de maior "prestígio").

³ Agamben mostra como esse tipo de comportamento, com seus mecanismos dúbios de proscricção, está ligado às raízes mais primitivas do chamado "estado de exceção" (quer dizer, da desqualificação e submissão da vida ao "poder soberano" dos ordenamentos sociais, em seus diversos níveis) (2005, p. 116-123).

Nesse cenário, quem quer que pretenda fazer jus a matérias mais complexas há de encontrar muitos problemas. No caso específico da minha referida tese, o conflito se impunha pelo próprio objeto de estudo. Ora, no século XVI, em contextos contrarreformistas, a proliferação de toda uma *cultura visual*⁴ de caráter religioso se alarga e se complexifica, ao engatar-se ao processo de globalização desencadeado pela expansão marítima portuguesa. Essa proliferação dá-se em diferentes meios, através da construção de obras arquitetônicas e disseminação em larga escala, através da imprensa, de toda uma iconografia de caráter fantástico (DAVIES *et al.*, 2007, p. 499), com conotações inclusive lendário-esotéricas (FAIVRE, 1996, tomo 1, p. 137).⁵

Entre as representações emblemáticas que busquei discutir, está uma das primeiras gravuras publicadas sobre o Brasil, o monstro marinho chamado de ipupiara (Figura 1), de autoria anônima, que aparece na *História da Província de Santa Cruz* (GANDAVO, 1969; *cf.* 16-, ZIR, 2009, 2011, 2020). Em princípio, a ipupiara representaria alguma coisa estranha vista numa praia da Bahia, em finais do século XVI. Mas pode-se dizer que ela se liga também a substratos mais antigos, tanto do imaginário ameríndio quanto do europeu (ao invocar a aparência de uma sereia). Diante de um objeto desse tipo, para além do estabelecimento de

4 Entendo por "cultura visual" aquilo que pode ser analisado não apenas em termos de "coisas vistas", mas também dos diferentes processos pelos quais essas coisas são vistas e inscritas, numa dimensão "virtual". A cultura visual de um período inclui, além das imagens tradicionais estudadas em história da arte, um mundo de visualizações que apelam "à imaginação, à memória e à fantasia" (DIKOVISTKAYA, 2006, p. 56).

5 A presença dessa iconografia na Península Ibérica pode ser rastreada em iluminuras ainda do final do século XV, em códices manuscritos como a *Bíblia dos Jerónimos*, em que são difundidos motivos de *grotesche* clássicos (SERRÃO, 2002, p. 91-92; *cf.* PEREIRA, 2009, p. 29). Esses últimos ganham destaque também nas famosas casas pintadas de Évora (SERRÃO, 2002, p. 138). Sabe-se ainda que Filipe II era um dos grandes colecionadores de Hieronymus Bosch, cujas obras são interpretadas por Fray José de Sigüenza na sua *História da Ordem de São Jerônimo* (DAVIES *et al.*, 2002, p. 491-92). No *Atlas de Miller*, de 1519, cuja iluminação se atribui à Antônio de Holanda (pai de Francisco de Holanda), há "representações luxuriosas" da fauna, flora e costumes de povos e regiões encontrados pelos Portugueses (SERRÃO, 2002, p. 93). Na obra de pintores como Vasco Fernandes aparecem referências a índios (SERRÃO, 2002, p. 101, 104, 113, 117).

relações historiográficas mais ou menos canônicas, dentro da academia, que mais seria permitido dizer?⁶

FIGURA 1. Ipujiara, gravura anônima.



Fonte: Pedro Magalhães de Gandavo, *História da Província Sãcta Cruz*, 1576 (Biblioteca Nacional de Lisboa).

6 As pesquisas mais interessantes e exitosas sobre temas controversos ligados à história das religiões, se caracterizam de fato por um equilíbrio difícil e sutil: evitar assumir as crenças que se investiga, mas sem com isso, por outro lado, dissolvê-las em "explicações econômicas, políticas, sociológicas, psicológicas" (FAIVRE, 1996, tomo 2, p. 34). Trabalha-se a partir de dados empíricos (palavras, imagens, comportamentos), com uma metodologia laica, mas não porque se considere a realidade como sendo necessariamente nada mais que empírica no mesmo sentido (p. 35). Esse ponto fica em aberto. Inclusive o fato de que muitas noções religiosas dependam de "circunstâncias econômicas (Marx)", e expressem "frustrações emocionais (Freud) e ressentimentos coletivos (Nietzsche)", não implica que elas não signifiquem nada além disso (FAIVRE, 1996, tomo 2, p. 257). Dar um sentido mais substancial a essas noções pressupõe defender a legitimidade de uma abertura, e inclusive a legitimidade de tentar entrever o que através dela passa (cf. FAIVRE, 1996, tomo 1, p. 43-45, 96, 117-18, 123).

PARA ALÉM DA IPUPIARA: MONSTROS E HÍBRIDOS DA CULTURA VISUAL BRASILEIRA

Pois bem, parece haver princípios gerais que regem o desdobramento multicontextual dessas figuras. Jurgis Baltrusaitis, numa série de trabalhos eruditos que datam das décadas de 1930 e 1950, estudou sua face mais visível, traçando paralelos entre marginália românica e gótica e híbridos fantásticos em entalhes mesopotâmicos (que remontam aos sumérios), arabescos islâmicos e até na pintura chinesa (DALE, 2006, p. 259; Baltrusaitis 1993, p. 23, 111, 155ff). Suas conclusões mais ousadas — "uma força sobrenatural jorra do deslocamento, da repetição, de uma monstruosa ampliação e da mistura de formas vivas" (Baltrusaitis, 1993, p. 20, cf. 296) — podem ser confrontadas com aquelas resultantes de outros estudos comparativos posteriores, como os de Claude Lévi-Strauss sobre a cerâmica asiática e ameríndia (1974, p. 279-320).

Trata-se de hipóteses incômodas, que estão na fronteira do discurso historiográfico (de raiz positivista, que se restringe a traçar afiliações e influências ou identificar a mera repetição de motivos formais). Mas não é justamente senão nelas que se poderia encontrar a chave para um estudo mais sistemático de monstros e híbridos que (para além da ipupiara) pululam numa cultura como a brasileira, do início da Idade Moderna, passando pelo barroco e até manifestações atuais da arte popular. O contexto é riquíssimo, e permanece por ser explorada, ainda hoje, toda uma miríade de objetos:

— típicos do *período colonial*: ornamentações exteriores de conventos e igrejas franciscanos (TOLEDO, 2012, p. 106-107, 111, 115, 120); talha, com ênfase na mescla entre "modelos eruditos e interpretações com sabor popular" (COSTA, 2005, p. 62, 64, 74; cf. TOLEDO, 2012, p. 83, 36-38, 85, 101, 110); pinturas de teto, em particular, aquelas em que há presença de *chinoiseries* (TOLEDO, 2012, p. 97; cf. GUTIERREZ, 2010, p. 200-201, 204); azulejaria (PINHEIRO, 2005, p. 135-142);

— gerados na *confluência entre arte "erudita" e popular*: as figuras mitológicas "Cuca", "Ave-tatu", "Abaporu", "Urutú", "Floresta" de Tarsila Amaral (RIBEIRO, 2013, p. 52, 72, 76, 78; cf. RUBINO, 2009); o "lâmpião-sereia" de Manuel Galdino (MASCELANI, 2009, p. 49); os "pássaros de fogo", dragões, serpentes e bois encantados de Samico (LEAL, 2011, p. 11); as gárgulas de Francisco Brennand (ARAÚJO, 2013, p. 10, 15, 17, 26); os serialismos multiformes e "ectoplasmáticos" de Eli Heil (MALLMANN, 2010, p. 4, 8); as séries de "anjos", "cavaleiros" e outros motivos românticos e medievais constitutivos da "mitologia pessoal" de Wesley Duke Lee (DA COSTA, 2005, p. 42, 44);

— os pertencentes a linguagens visuais *não-figurativas*, de forte conotação mítica afro-brasileira, e que incluem influências ameríndias e orientais: as esculturas de Mestre Didi (TIRAPELI, 2011, p. 46; SODRÉ, 2006); os ferros forjados de Ronaldo Pereira Rego (REGO, 1998, p. 13); a busca de um grafismo telúrico, "riscadura" ancestral, expressão visual da pulsão tátil e sonora do tambor, na obra de Rubem Valentim (FONTELES & BARJA, 2001, p. 16-17, 24, 29, 56, 60, 194-197); o desdobramento diferenciado dessa busca, na obra de Emanuel Araújo (ALMEIDA, 2007, p. 9, 11, 41, 43, 51, 57).

Com vistas à sistematização de um quadro como esse (real em sua complexidade), não se pode senão tentar refazer caminhos tão tortuosos e arrojados como os de Lévi-Strauss, quando ele discorre sobre o desdobramento da representação na cerâmica asiática, a partir de uma discussão de vários estudos comparativos, com destaque para a arte ameríndia. Para explicar peças orientais, Lévi-Strauss se apoia em grande parte nas suas análises anteriores sobre a pintura facial dos caduveus.

O desdobramento de figuras e motivos visuais estaria, nesses e em outros casos, ligado à articulação de elementos gráficos e plásticos (inscrição e suporte), e a um atravessamento temporal e espacial da imagem, típicos de "culturas de máscaras", em que "o sobrenatural estaria destinado a fundar uma ordem de castas, de classes... uma

ancestralidade", "através de uma criação contínua... da vida social" (LÉVI-STRAUSS, 1974, p. 317).⁷

Esse diagnóstico de princípios e processos subjacentes a tradições iconográficas específicas de contextos independentes (aos quais se poderia acrescentar alguns dos estudados por Baltrusaitis, como o românico medieval), para além da fronteira historiográfica a que nos leva, sugere, inclusive, reatar com concepções mais amplas sobre a fantasia e a imaginação, tais como as geradas no Ocidente na Alta Idade Média, que *não* reduzam essas faculdades a funções meramente psicologizantes.

O TRAÇO ENTRE A PASSAGEM E SUAS FIGURAS: RAÍZES REMOTAS E LABIRÍNTICAS

Como salienta Julian Bell, viagens, trocas e influências são fundamentais para toda a história da arte a partir da idade do ferro:

A partir desse período, não se pode mais pensar simplesmente em termos de civilizações fundamentais e autorreferentes. Cada vez mais a história da arte vai se ligar a um jogo entre o grande e o pequeno, entre centros fixos de poder e intermediários que se deslocam, entre obras que se impõem como declarações de comando e outras que aparecem mais como sugestões controversas... num jogo complexo de vários níveis. (BELL, 2007, p. 57-58)⁸

7 Decoração e suporte tem uma correlação indissociável, assim como aquela existente, nessas sociedades, entre a máscara e o rosto: "a decoração, com efeito, é feita para o rosto, mas, num outro sentido, o rosto está predestinado à decoração, pois é somente através da decoração que ele recebe sua dignidade social e sua significação mística" (LÉVI-STRAUSS, 1974, p. 313). Esses objetos de cerâmica "não seriam unicamente acrescentados de uma imagem animal pintada ou esculpida. Eles seriam o próprio animal, que zela ativamente pelos ornamentos cerimoniais que lhe são confiados. O suporte modifica o ornamento [faz com que o ornamento se desdobre de acordo com sua forma e volume], mas o ornamento é a causa final do suporte, e o suporte deve igualmente se adaptar às exigências do ornamento. O resultado definitivo é um *utensílio-ornamento, objeto-animal, caixa-que-fala*" (LÉVI-STRAUSS, 1974, p. 312).

8 A importância das trocas se faz reconhecer igualmente pelo lado oriental. Michael Sullivan compara a Marco Polo e Vasco da Gama o emissário Zhang Qian, do imperador Wu, que passa doze anos viajando por regiões ocidentais da Ásia Central, onde ele encontra seda e bambu chinês, já durante a dinastia Han (séc. II A.C.) (SULLIVAN, 2008, p. 66, 95). No seu livro sobre a arte indiana, Partha Mitter inicia considerando que a Índia "é um subcontinente multicultural, que resulta de uma história de migrações de diversos povos... Eles vêm de

O próprio desenvolvimento inicial da cultura cristã se dá nas regiões do império romano pertencentes ao Oriente Próximo e ao Norte da África, cujas instituições e normas têm um desenvolvimento histórico diverso daquele do Ocidente (DAVIES *et al.*, 2007, p. 237; *cf.* ELIA, 2004, p. 55). "As imagens se prestariam, assim, muito bem", como constata Jean-Claude Schmitt, "a uma história comparada das sociedades ou sistemas de crença" (2002, p. 382). Há certos contextos em que essas trocas são mais intensas, e eles deixam resíduos para as gerações posteriores cujas raízes são labirínticas e difíceis de traçar, estando ligadas, não obstante, a processos formativos comuns.

Esse processo de troca não pode, por outro lado (ponto tão problemático quanto fundamental), ser pensado apenas em termos de um deslocamento linear num contínuo cronológico (conforme os mapas de uma geografia de superfície, cujas coordenadas são supervisionadas pela historiografia oficial). Ele envolve fatores de ordem paralela, como a imaginação, a fantasia, o sonho — uma série de sensações ligadas àquilo que, nessas culturas (a maior parte delas desvinculada dos nossos paradigmas "modernos"), se considera como *um outro mundo*.

Os primeiros registros que se tem do início da arte cristã são precisamente das catacumbas romanas, relacionadas a rituais funerários, "vitais para os primeiros cristãos". Aí aparecem alusões simbólicas à história de Jonas (que, depois dos três dias na barriga da baleia, é liberado ileso, tal como Jesus ao deixar o sepulcro) (DAVIES *et al.*, 2007, p. 237).⁹ Com o passar do tempo, surgem outros exemplos. Basílicas como as de São Pedro e a Igreja do

regiões tão distantes quanto a Grécia e a Ásia Menor no oeste e as fronteiras da China no leste" (2001, p. 7). O sincretismo da arte islâmica é também especialmente reconhecido, "tendo resultado de uma série de apropriações de formas greco-romanas, bizantinas e sassânidas moldadas numa nova síntese" (DAVIES *et al.*, 2007, p. 277).

⁹ Aquilo que sabemos da arte dos sumérios, ou ainda, daquela dos chineses da dinastia Shang também se relaciona a rituais funerários (DAVIES *et al.*, 2007, p. 26; *cf.* FRANKFORT, 1996, p. 45-77; *cf.* SULLIVAN, 2008, p. 22-23).

Santo Sepulcro se caracterizam pela presença de *martyria* (altar construído sobre sepultura ou relacionado a milagre) (DAVIES *et al.*, 2007: 244). Ao entrar num mausoléu como o de Galla Placidia — Ravenna, 425-450 —, "o visitante encontra uma ambiência... em que as preciosas superfícies de mármore e os mosaicos cintilantes" evocam sensações de estranhamento (DAVIES *et al.*, 2007: 245).¹⁰

É nesse sentido que se espera que opere a própria planta de peregrinação de construções do período românico, como a Catedral de Santiago de Compostela. Essa planta não apenas remete, simbolicamente, à viagem feita pelos peregrinos antes de chegar ao local, como reinscreve essa viagem literalmente ao redor de relíquias milagrosas, que possibilitariam ao peregrino um contato com uma dimensão de outra ordem dentro do templo (DAVIES *et al.*, 2007: 348-51).¹¹

Inseridas nesses espaços, imagens como ícones bizantinos ou as estátuas-relicários da cultura cristã da alta Idade Média viabilizam um verdadeiro *transitus* entre o mundo dos homens e um outro mundo, divino. Segundo Jean-Claude Schmitt, "o pintor ou o escultor [medieval] não pretendem imitar realidades que os rodeiam tal como as percebem através dos olhos. Eles se servem desses objetos [ícones, esculturas] como fórmulas de evocação de uma outra realidade... essencialidade diversa e... invisível" (2002, p. 24; *cf.* 176, 188, 195-97).

10 Algo semelhante vale para a Basílica de San Vitale (também em Ravenna), cujo ângulo não-simétrico do nártex acentua a sensação de desorientação provocada pela entrada no templo (DAVIES *et al.*, 2007, p. 254). Hagia Sophia é, bem antes do surgimento das catedrais românicas e góticas, o exemplo mais significativo (na arte bizantina e com relação à cristã ocidental) de construção arquitetônica e decoração capazes de gerar sensação de uma "dimensão nova, magnificente", dando origem à "ilusão de desrealização" material do espaço (DAVIES *et al.*, 2007, p. 258-59). Efeitos similares são provocados através de estratégias diferentes em construções como a Grande Mesquita de Córdoba, com sua "floresta de arcos" que dão a impressão de "espaço ilimitado" (DAVIES *et al.*, 2007, p. 284).

11 Essa planta é mantida durante o período gótico, em que a sensação de desmaterialização do espaço atinge seu climax, por causa de outros efeitos relacionados à acústica e luminosidade, permitidos por desenvolvimentos arquitetônicos visíveis em construções como a Catedral de Notre-Dame em Chartres (DAVIES *et al.*, 2007, p. 397). Stupas do subcontinente indiano, que datam do século III A.C., são também espaços de peregrinação ligados a relíquias budistas (e contêm um corredor circular específico que deve ser percorrido em sentido horário pelo peregrino, num ritual denominado de *pradaksina*) (MITTER, 2001, p. 14, 17, 21, 27).

Aparece, portanto, claramente já aí um problema que continua a desafiar os estudos mais contemporâneos sobre história da arte e cultura visual: *a vacilação do visível na direção do "visual", que "atrai... o visível para além de si mesmo"*, relacionando-o com o virtual, a imaginação e a memória *num sentido que, em última instância, extrapola também a esfera do meramente "psicológico"* (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 14, 22; 2002, 16-17, 20, 39; cf. DIKOVITSKAYA, 2006, p. 56, 83; GOMBRICH, 2000, p. xxxiv-xxxv, 15-16, 73, 90, 106-113, 137-141, 219-222, 229-231, 283-84, 296, 308-10).

Esse é um problema que se faz presente na obra de artistas de diversos períodos, mesmo em períodos ditos laicos, como o século XIX e a contemporaneidade (PANOFSKY, 1972, p. 183; ARASSE, 2012, p. 21-22, 82, 97, 138, 145, 199, 203, 248, 307; MESCH & MICHELY, 2007, p. xviii, 5, 21-23, 43-44, 55, 68-69, 98, 101-102, 160; BERNARDI & FERLIER-BOUAT, 2017, p. 104, 140, 206; BECKS-MALORNY, 2005, p. 44, 48-49, 72; LEVY, 1981, p. 35, 133). Ele mostra a pertinência e a relevância ainda atual de reflexões estéticas de períodos supostamente superados, como o da cultura medieval.

Autores como Umberto Eco tem enfatizado, por exemplo, a complexidade e sofisticação do conceito de imitação de São Tomás de Aquino (extremamente influente nos países contrarreformistas do início do período moderno), para quem a arte visa algo que está bem além da mera reprodução da aparência natural das coisas. Através da imitação (seja das coisas, seja das autoridades livrescas), o literato e o artista buscariam reencenar "processos formativos" operantes na natureza enquanto tal (ECO, 1989, p. 41-42; cf. 1988, p. 162, 165, 173; cf. ZUMTHOR, 2000, p. 143-44).

Em *Stanze ("La parola e Il fantasma")*, Agamben ressalta a força da concepção medieval da "fantasia", como função "mediadora entre o corpo e a alma", "sede dos influxos mágicos e divinos" — concepção que teria alcançado, na obra de autores como Hugo de São Vitor, "o seu modelo exemplar" (2011, p. 128; cf. 115). Nem mesmo nas teorizações mais

arrojadas do período romântico [séc. XIX], a imaginação teria sido concebida de um modo tão elevado e, ao mesmo tempo, concreto. É o que faz Agamben sugerir que coubesse aos medievais, mais que a nós, o título de "civilização das imagens" (2011, p. 117; cf. ZIR, 2009, p. 128 n. 82; BRUYNE, 1975, tomo II, p. 222-26; cf. BUNDY, 1927, p. 58, 88-81, 201-205, 208-209, 221-22).¹²

CULTURA VISUAL: PRINCÍPIOS FORMATIVOS E CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL

A perspectiva metodológica implícita aqui está em sintonia com "abordagens contextuais que levam em conta implicações políticas, sociais e culturais das produções artísticas" que investigam, mas sem negar a importância de uma análise "estilística e erudita" (MITTER, 2001, p. 3). A dicotomia entre abordagem contextual e análise estilística (que diz respeito a características intrínsecas das obras) parece, aliás, falsa.

Mitter faz referência à noção desenvolvida por Pierre Bourdieu de "campo de produção cultural", que tem sido utilizada por historiadores de diferentes áreas (MITTER, 2001, p. 9; cf. LENOIR, 2004, p. 20-30). Autores como Theodor Adorno apontam também de forma inequívoca para a imbricação entre questões de ordem técnica e social: "[a música]

12 O neoplatonismo, cuja "pneumofantasmologia" serve de base para essas teorias medievais, tem relação com práticas e saberes cujas raízes remontam ao oriente. Agamben se refere a Iâmblico — Síria, 245-325 —, e Porfírio — originário do Líbano ou da Síria, 232-304 (2011, p. 108-109, 111). Na China, há registros de concepções similares sofisticadas, que envolvem noções como a de *Qi*, "espírito cósmico (literalmente, sopro ou vapor) que vitaliza todas as coisas, dá vida e crescimento às árvores, movimento à água, energia aos seres humanos, sendo exalado pelas montanhas na forma de nuvens e neblina". Encontra-se referência explícita a tais concepções no famoso *Guhua pinlu* (registro classificatório dos pintores antigos) de Xie He, escrito no século VI, e em cujo prefácio estão expressos critérios para apreciação de pinturas (SULLIVAN, 2008, p. 102; cf. 176; JULIEN, 2003, p. 33, 35; GOMBRICH, 2000, p. 208-209). Na Índia, noções como a de "emanação", "irradiação" e projeção "auto-imaginada" do *garbha grha* — câmara interior em que a divindade cultuada se faria presente — constituem um princípio básico de construção dos templos hindus (MITTER, 2001, p. 34-45). Autores como Antoine Faivre tem sublinhado também a importância de conceitos como o de "imaginação criativa" dentro das correntes do assim chamado "esoterismo ocidental", em autores como Jacob Boehme, que influenciam mais tarde o romantismo e mesmo Baudelaire (FAIVRE, 1996, tomo 2, p. 53-54, 173, 176, 201-208, 213). Essas correntes reconheceriam explicitamente inclusive uma dimensão "corporal" do "espírito" (tomo 1, p. 63; tomo 2, p. 115, 119).

cumpre sua função social quando apresenta problemas sociais através do seu próprio material e relativamente aos seus próprios princípios formais — problemas que a música contém dentro dela, nos redutos mais íntimos da sua técnica" (2002, p. 393; CAYGILL, 2006).

É importante observar, contudo, uma dimensão dessas produções que permanece necessariamente obscura e, enquanto tal, precisa ser respeitada. Para Adorno, tudo que é do âmbito da *mimese* permanece um enigma (ADORNO, 2002, p. 122, 137). Seu sentido não pode ser acessado de um ponto de vista meramente conceitual. Por exemplo, explicitamente no caso da música: "a única pessoa que pode resolver o enigma de uma música é aquele que a toca corretamente... O que está em jogo na música não são significados, mas gestos..." (ADORNO, 2002, p. 139).

No que diz respeito às artes visuais, uma tal autonomia está em sintonia com o sentido que Schmitt atribui à própria gênese da noção ocidental de *imago*, que tem raiz em certas concepções antropológicas e seus respectivos pressupostos ontológicos:

Desde os primeiros versículos da Bíblia, a primeira vez que o homem é nomeado, ele é chamado "imagem"... Imediatamente, o problema da imagem se encontra assim inscrito num drama de história da humanidade, pontuado pela Queda... essa história é projeto, o projeto de uma restituição plena da "semelhança" perdida, *que não permanece presente senão como traço (vestigium) num estado de "dessemelhança" e afastamento...* (SCHMITT, 2002, p. 23)¹³

Imagens teriam, assim, um caráter fugidio e sua legitimação por autoridades locais seria sempre arriscada e dependente do apoio constante de um universo *onírico e visionário* (SCHMITT, 2002: 195-97), de uma *Visionslegende* como diz Hans Belting (2011, p. 16). Por

13 A importância fundamental de uma retomada original e ousada da indagação sobre o mal no âmbito do esoterismo ocidental e em particular da teosofia de Jacob Boehme, com consequências para movimentos posteriores como o romantismo e Goethe, tem sido enfatizada por Antoine Faivre (1996, tomo 1, p. 363; tomo 2, p. 53 n.1, 79, 208, 222-23, 227-28, 238-39, 258-59).

mais forte que seja, o discurso oficial (no qual devemos certamente incluir, atualmente, o acadêmico) nunca consegue esconjurar de uma vez por todas o potencial de idolatria intrínseco à imagem (SCHMITT, 2002, p. 214; *cf.* 121, 161, 195, 284, 288-89).¹⁴ Pode-se dizer que a imagem, em sua ligação estrutural/ontológica com a obra e a criação divina, permitiria tanto acessar, reforçar essa obra como desconstruí-la — operando, assim, exatamente como aquilo que Derrida denomina, com relação à pintura mais moderna, de *parergon* (DERRIDA, 1978, p. 64, 69, 74, 83, 364; *cf.* DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 23, 25-26, 187-88, 244, 254, 297-98, 361, 415-16).¹⁵

14 A partir de uma perspectiva como essa, pode-se pensar inclusive numa inversão/subversão da hierarquia entre atividades discursivo-significativas e atividades "miméticas", "opacas", avessas à determinação conceitual. A imagem, o gesto, os traços fugidios e fantasmáticos seriam mais fundamentais que o conceito. Essa inversão ganha força diante do reconhecimento, por exemplo, de que o próprio pensamento discursivo (da ciência e do senso-comum) se estrutura em conjuntos complexos de relações intersistêmicas irreduzíveis ao significado que se poderia atribuir às partes isoladas do respectivo sistema ou à soma dessas partes. Uma tal concepção da linguagem como sistema dinâmico, instável de diferenças irreduzíveis estava já presente em Ferdinand de Saussure, e é herdada por autores como Roman Jakobson, Émile Benveniste, Claude Lévi-Strauss, Jacques Derrida e Julia Kristeva. É a algo dessa ordem que um autor mais clássico como Ernst Gombrich também não pode deixar de fazer alusão quando remete explicitamente diferenças de *estilo* nas artes visuais a uma riqueza e complexidade da visão passível de ser articulada em diversos "modelos relacionais" (2000, p. 90). Cabe aqui lembrar também que num dos prólogos que reescreveu para *La Struttura Assente*, Umberto Eco propõe repensar as concepções (pós-estruturalistas) de língua como sistema de diferenças em termos de uma dialética entre (os conceitos de) "Deus e o Nada", ou ainda, "Presença e Ausência", que Heidegger herda da tradição filosófica e também da mística alemã e flamenga (de autores como Meister Eckhart) (ECO, 2008, p. xii-xiv, *cf.* xvi n. 5, xviii-xix, 301, 340, 353). Isso mostra a continuidade existente entre essas diferentes tradições. Pode-se considerar, por outro lado, que uma das vantagens das perspectivas que se seguem ao estruturalismo é explicitar velhos paradoxos (e opacidades) de uma forma mais contundente do que permitia o método dialético mais tradicional (pelo menos em sua versão hegeliana).

15 Não confundir com o termo italiano *paragone*, que significa comparação e é empregado, por exemplo, por Leonardo da Vinci, ao comparar a excelência da pintura àquela da poesia (*cf.* GOMBRICH, 2000, p. 95). O *parergon* é um termo latim de origem grega, que significa "ornamento", "acessório". Não que essas questões não tenham relação (um ponto que merece aprofundamento), mas Derrida utiliza o termo *parergon* sobretudo com o sentido de "moldura", para pensar o enquadramento da imagem, enquanto capaz de conferir a ela um caráter fantasmático, de traço, de vestígio, num processo sempre em instalação/desinstalação. Pode-se pensar aqui também na suntuosidade e (des)borda(mento) típicos da ornamentação barroca, enquanto estética da "superabundância e do desperdício", em termos que remontam aos trabalhos de Severo Sarduy (CAMPOS, 2008, p. 133; CAMPOS 2010, p. 58, 66).

A produção artística colonial luso-brasileira dos dois primeiros séculos que se seguiram à descoberta do país é atravessada por esse tipo de controvérsia, e o mesmo se pode dizer de certos contextos mais atuais ligados à arte popular e às expressões religiosas não hegemônicas. Na compreensão que buscamos desenvolver aqui, há perspectivas que nos permitem fazer frente à sua unidade paradoxal, incluindo tudo o que existe nela de fragmentário, dúbio e literalmente "monstruoso". Nesse sentido, destacamos abordagens como a de Lévi-Strauss, pelo seu reconhecimento explícito da ligação estrutural complexa (que extrapola os limites da historiografia especializada) entre "estilos, convenções estéticas, organização social, e a vida espiritual" de um contexto cultural (Lévi-Strauss: 1974: 319). Tais abordagens têm o seu interesse e relevância ainda ampliados quando somam-se a elas concepções *sui generis* sobre a imaginação (como as referidas nas seções finais do artigo).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Berkeley: Univ. of California Press, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Stanze. La parola e Il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 2011.
- ALMEIDA, Miguel de. *Emanoel Araújo*. São Paulo: Lazuli Editora, 2007.
- ARASSE, Daniel. *Anselm Kiefer*. Pampelune: Editions du Regard, 2012.
- ARAÚJO, Emanoel. *O escultor Francisco Brennand: Milagre da Terra, dos Peixes e do Fogo*. São Paulo: Sesc: 2013.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Le Moyen-Âge fantastique*. Paris: Erns Leroux, 1993.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Cézanne*. Paris: Taschen, 2005.



BELL, Julian. *Mirror of the World. A New History of Art*. New York: Thames & Hudson, 2007.

BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, C.H. Beck, 2011.

BERNARDI, Claire & FERLIER-BOUAT, Ophélie. *Gauguin L'Expo*. Paris: Musée d'Orsay, 2017.

BRUNELLE, Gayle K. Review of Alessandro Zir, *Luso-Brazilian Encounters of the Sixteenth Century*. *Sixteenth Century Journal (SCJ)*, vol. 44, n. 3, Kirksville, Truman State Univ. 2013.

BRUYNE, Edgar de. *Études d'Esthétique Médiévale*. Tomes I, II et III. Genève: Slatkine Reprints, 1975.

BUNDY, Murray Wright. *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*. The University of Illinois, 1927.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *O Segundo Arco-Íris Branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

CAYGILL, Howard. "Walter Benjamin's concept of cultural history". In: David, S. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: c/ Arte, 2012.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi. "A Talha dourada na antiga província de São Paulo: Exemplos de ornamentação barroca e rococó". In Tirapeli, Percival: *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Unesp, 2005, pp. 60-81.

DA COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee*. São Paulo: Edusp, 2005.

DALE, Thomas E. A. "The Monstrous". In Rudolph, Conrad (Ed.). *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Oxford: Blackwell, 2006.

DAVIES *et al.* *Janson's History of Art. The Western Tradition*. Seventh Edition. Upper Saddle River: Pearson Education, 2007.



DERRIDA, Jaques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit, 2002.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual Culture. The Study of the Visual after de Cultural Turn*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

ECO, Umberto. *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

ECO, Umberto. *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

ECO, Umbert. *La Struttura Assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani, 2008.

FAIVRE, Antoine. *Accès de l'esotérisme occidental*. Tomos 1 e 2. Nouvelle édition revue. Paris: Gallimard, 1996.

FONTELLES, Bené & BARJA, Wagner. *Rubem Valentim: Artista da luz*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001.

FRANKFORT, Henri. *The Art and Architecture of the Ancient Orient*. Fifth Edition with supplementary notes and additional bibliography and abbreviations by Michael Roaf and Donald Matthews. Yale: Yale Univ. Press, 1996.

GANDAVO, Pero de M. *Tratado da terra do Brasil no qual se contém a informação das cousas que há nestas partes*. Manuscrito F. 4820, Biblioteca Nacional de Lisboa, 16—.

GANDAVO, Pero de M. *The Histories of Brazil*. New York: The Cortes Society, 1969.

GOMBRICH, Ernst H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo em iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2010.



JULIEN, François. *La grande image n'a pas de forme. À partir des Arts de peindre de la Chine ancienne*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

LEAL, Weydson B. *Samico*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2011.

LENOIR, Timothy. *Instituindo a Ciência. A produção cultural das disciplinas científicas*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1974.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. Antônio Parreiras: Pintor de Paisagem. Gênero e História. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.

MALLMANN, Regis. *Eli Heil*. Florianópolis: Tempo Editorial, 2010.

MARRAS, Stelio. Os Embates do Encontro (resenha de Zir, A. *Luso-Brazilian Encounters*). *Scientia Studia*, vol. 11, n. 3, São Paulo, USP, 2013.

MARTUSCELLI, Tania. "Reimagining Luso-Brazilian encounters: a new venue for an old discussion". *Confluencia*. University of Northern Colorado, Spring 2014, vol. 29, n. 2.

MASCELANI, Angela. *O Mundo da arte popular brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

MESCH, Claudia & MICHELY, Viola. *Joseph Beuys: The Reader*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

MITTER, Partha. *Indian Art*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2001.

PANOFSKY, Erwin. *Studies In Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder: Icon Editions, 1972.

PEREIRA, Paulo. *Lugares Mágicos Portugal. Idades do Ouro*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009.

PINHEIRO, Olympio. "Azulejo colonial luso-brasileiro: uma leitura plural". In Tirapeli, Percival: *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Unesp, 2005, pp. 118-145.

REGO, Ronaldo. *Ilê Orixá: esculturas, gravuras, instalações, objetos*. Rio de Janeiro: R. Rego, 1998.



RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Tarsila do Amaral*. São Paulo: Folha de São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2013.

RUBINO, Silvana & GRINOVER, Marina. *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps des images*. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Paris: Gallimard, 2002.

SERRÃO, Vitor. *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

SODRÉ, Jaime. *A influência da religião afro-brasileira na obra escultórica do Mestre Didi*. Salvador: Edufba, 2006.

SULLIVAN, Michael. *The arts of China*. Fifth Edition, Revised and Expanded. California: Univ. of California Press, 2008.

TIRAPELI, Percival. *Arte Brasileira: Arte Popular*. São Paulo: Ibep, 2011.

TOLEDO, Benedito L. *Esplendor do Barroco Luso-Brasileiro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

ZIR, Alessandro. *The Sixteenth-Century Corpus of the Portuguese Colonizers of Brazil: an Approach in Terms of Styles of Thinking*. Tese defendida para obtenção do título de Doctor of Philosophy, junto ao Interdisciplinary Program da Dalhousie University, em julho de 2009.

ZIR, Alessandro. *Luso-Brazilian Encounters of the Sixteenth-Century. A Styles of Thinking Approach*. New Jersey: Farleigh Dickinson University, 2011.

ZIR, Alessandro. "Ontological excess and metonymy in early-modern descriptions of Brazil: an amodern para-scientific approach to nature". *Marburg Journal of Religion*, Vol. 22, N. 2 (2020), p. 1-19.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

Envio: Outubro de 2020
Aceite: Outubro de 2020