

O PROBLEMA DO TEMPO NA OBRA DE ARTE: RELEITURAS DE HENRI FOCILLON

LORENNA FONSECA

EL PROBLEMA DEL
TIEMPO EN LA OBRA
DE ARTE: RELECTURAS
DE HENRI FOCILLON

THE PROBLEM OF TIME
IN THE WORK OF ART:
REREADING HENRI
FOCILLON

RESUMO

Artigo inédito
Lorena Fonseca*

<https://orcid.org/0000-0001-7978-7253>

* Universidade Federal
do Rio de Janeiro
(UFRJ), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.174836

O intuito deste artigo é refletir sobre a questão do tempo na obra de arte para Henri Focillon, trazendo para o debate as diferentes interpretações críticas que o autor recebeu posteriormente. Para tanto, foram selecionados trechos de três historiadores da arte – Hans Belting, Germain Bazin e Jacques Thuillier – que apresentam suas distintas releituras sobre o pensamento de Focillon. A obra de arte foi expressa em um elo ativo com o tempo; ela seria um ato de liberdade e, da mesma maneira, poderia ser deliberada por outros eventos na História. O problema do tempo, em Focillon, por se evidenciar em um movimento paradoxal, foi recebido de modo divergente por parte de autores posteriores, não havendo um consenso interpretativo a seu respeito.

PALAVRAS-CHAVE Henri Focillon; Tempo; forma; Historiografia da arte; Releitura

ABSTRACT

The objective of this article is to reflect on how Henri Focillon treated time in the work of art, bringing into discussion the different critical interpretations the author received. To address such a problem, excerpts from three art historians – Hans Belting, Germain Bazin and Jacques Thuillier – were selected, and their different reinterpretations of Focillon's thought were brought to the fore. The artwork was expressed in an active link with time; it would constitute an act of freedom at the same time it could be deliberated by other events in History. Becoming evident through a paradoxical movement, the problem of time, in Focillon, was received in a divergent way by later authors, with no interpretive consensus.

KEYWORDS Henri Focillon; Time; Shape; Art Historiography; Reinterpretation

RESUMEN

El propósito de este artículo es reflexionar sobre cómo Henri Focillon trató el tema del tiempo en la obra de arte, trayendo al debate las diferentes interpretaciones críticas que posteriormente ha recibido el autor. Para eso, se seleccionaron extractos de tres historiadores del arte – Hans Belting, Germain Bazin y Jacques Thuillier – quienes presentan sus distintas reinterpretaciones del pensamiento de Focillon. La obra de arte se expresa en un vínculo activo con el tiempo; sería un acto de libertad y, al mismo tiempo, podría ser deliberada por otros eventos de la Historia. El problema del tiempo en Focillon, que apunta un movimiento paradójico, fue recibido por autores posteriores de manera divergente, sin consenso interpretativo al respecto.

PALABRAS CLAVE Henri Focillon; Tiempo; Forma; Historiografía del arte; Relectura



A reflexão filosófica sobre o tempo atravessa a História da Filosofia, em sua grande variedade tanto nas percepções quanto nas suas representações. A ideia de tempo *per si* se apresenta no que concerne à marca do paradoxo ou até mesmo da aporia em razão de sua potência não muito concludente (REIS, 2011). De acordo com o historiador José Carlos Reis, o tempo se revela nos antagonismos, visto que haveria, talvez, pouca possibilidade de consenso entre elementos:

O tempo aparece sob o signo do paradoxo: ser e não ser, nascer e morrer, aparecer e desaparecer, criação e destruição, fixidez e mobilidade, estabilidade e mudança, devir e eternidade. Ele é descrito de modo contraditório: a pior e a melhor das coisas, fonte de criação, da verdade e da vida e portador da destruição, do esquecimento e da morte. Ele engendra e inova e faz perecer e arruína. (REIS, 2011, p. 2)

A percepção do tempo, tanto na natureza quanto na vida psicológica, apresenta-se em valores igualmente contrastantes. Enquanto a primeira (da natureza) se mostra em estabilidade, repetição e retorno, a segunda capta instabilidade, irregularidade e irreversibilidade (REIS, 2011). Dado que a repartição do tempo é definida usualmente pelas dimensões de passado, presente e futuro,

a relação entre estes seria complexa, por isso a tarefa de delimitar o início e a duração entre as partes poderia ser bastante intrincada.

Da mesma maneira, a experiência do tempo, nas obras de arte, não escaparia desse problema. Henri Focillon manifestou tal indagação em seu ensaio *Vida das formas*. Em virtude da narrativa do autor ser uma reflexão espontânea, a questão do tempo em Focillon nem sempre foi lida do mesmo jeito por autores que se dedicaram a investigá-la. Quando se analisa a fortuna crítica, as discrepâncias interpretativas se evidenciam de tal modo que eleger a “melhor” releitura talvez não seja um exercício fácil ou até mesmo razoável. A fim de expor tal problema, foram selecionados trechos de três historiadores da arte – Hans Belting, Germain Bazin e Jacques Thuillier – que apresentam suas distintas releituras sobre o pensamento de Focillon. Apesar desses autores possuírem similitudes em aspectos interpretativos, quando suas afirmações são colocadas em paralelo, percebem-se controvérsias. Poder-se-ia considerar tais interpretações como um paradoxo, pois seriam oposições recíprocas, isto é, abertamente contraditórias entre si (MORA, 1981).

Antes de apresentar as divergências interpretativas a respeito do tempo em Focillon, é necessário refletir sobre o modo como essa questão foi colocada pelo próprio autor. Como é sabido, *Vida das formas* é o seu livro mais conhecido e foi traduzido para diversos idiomas,

o que possibilitou uma ampla recepção à sua obra e culminou, por conseguinte, em diferentes releituras por parte dos teóricos e dos historiadores da arte. No último capítulo desse ensaio, intitulado “As formas no tempo”, Focillon ponderou sobre o tempo e anunciou a relação entre ele e a obra de arte a partir de reflexões ousadas e poéticas. Nele, o autor percorre dilemas entre o tempo e as formas, dilemas esses que implicam indagações voltadas para o universo da “ciência” histórica, a ligação da arte com a História, os vetores e, sobretudo, a possível capacidade da arte de transcender as limitações do tempo. No tocante à tradição historiográfica, Focillon criticou abertamente o pensamento do filósofo do século XIX Hippolyte Taine, bem como seu determinismo do meio social, sendo essa uma possível descontinuidade de método. De outra parte, é possível estabelecer, nas ideias de Focillon, ligações de seguimento com aquelas de Charles Lalo¹, Waldemar Deonna², Eugène Viollet-le-Duc³ e Alfred Foucher⁴, inclusive a prática de pensar as conexões entre a obra de arte e a sociedade e, concomitantemente, a autonomia do ofício artístico.

Em *Vida das formas*, a meditação sobre o tempo e a obra na arte ganhou um formato substancial e percorreu o esforço crítico sobretudo de maneira poética. Focillon, em seu ensaio, expôs o paradoxo que a obra de arte apresenta diante do tempo: se ela estaria fora dele ou sujeita

a ele; se ela seria uma atividade específica ou se estaria submetida às outras ocupações. O autor apresentou a seguinte indagação:

Será esta maravilha [a arte], ao mesmo tempo fora do tempo e sujeita ao tempo, um simples fenômeno de atividade das culturas em um capítulo geral? Ou será um universo que se junta ao universo, e que possui suas próprias leis, suas matérias, seu desenvolvimento, uma física, uma química, uma biologia, e que engendra uma humanidade à parte? (FOCILLON, 1983, p. 10)

Focillon inaugura o problema do tempo na obra de arte a partir dessa dicotomia, junto ao emprego da dúvida, sendo essa uma característica marcante do ensaio, pois leva os objetos ao âmbito da incerteza. A obra de arte estaria submetida ao tempo ou fora dele? Ela seria uma atividade autônoma ou mero episódio da cultura? Percebe-se, de início, o autor exprimindo a dubiedade diante do elo entre a obra de arte e o mundo: o objeto artístico poderia ter liberdade e seria um universo com regras próprias, contendo, assim, sua própria temporalidade, colocando-se acima do tempo; ou, ainda, ele estaria submetido a diferentes realidades e outros tempos. No ensaio, o autor apresenta a imprecisão temporal no curso da condição e do

sentido da obra de arte, pois o objeto artístico poderia ser concebido tanto no movimento temporal quanto na fixidez (FOCILLON, 1983). Segundo Focillon, a obra de arte poderia estar suspensa no tempo e, simultaneamente, submetida a ele, embora ela não estabelecesse uma relação totalmente causal com os outros acontecimentos históricos. Essa relação de absoluta causalidade entre a obra de arte e eventos históricos (entendendo que o histórico abarca todas as dimensões humanas) seria talvez problemática, pois, para o autor, a obra de arte não estaria apenas sujeita ao tempo como um mero capítulo da história da cultura; ela seria, também, uma atividade com uma força ativa que instaura novas temporalidades na existência, e uma ação que cria universos e que poderia ser até mesmo capaz de recriar o próprio homem (FOCILLON, 1983). Por esse dilema decorrido entre a obra de arte e o tempo, pode-se inferir que a arte seria um evento na História; ela relaciona-se com o mundo e possui, concomitantemente, as suas peculiaridades (FOCILLON, 1983). O autor sinalizou que a criação artística, em sua multiplicidade inventiva, tem uma profunda conexão com a realidade e serve para ilustrar o homem e o mundo; do mesmo modo, ela tem a capacidade de inventá-los, pois é criadora deles. De acordo com Focillon, a obra de arte firma-se, portanto, em uma totalidade e pertence a um sistema de relações complexas:

Ela mergulha na mobilidade do tempo, e pertence à eternidade. É particular, local, individual, e é uma testemunha universal. Mas domina seus diversos significados e, servindo para ilustrar a história, o homem e o próprio mundo, é criadora do homem, criadora do mundo e instala na história uma ordem que não pode ser reduzida a nenhuma outra coisa. (FOCILLON, 1983, pp. 9-10)

A obra de arte, diante disso, pertence à História como aquilo que é temporal, contudo, ela antecipa e extrapola essas limitações contidas no tempo, até de maneira subversiva. Assim, “o impacto causado por essas produções artísticas também ultrapassa a sua condição temporal, e as formas artísticas são capazes de trazer novas elucidações” (FONSECA, 2018, p. 1017). Nessa linha de pensamento, a obra de arte se coloca presente na realidade histórica, não se mantendo na retaguarda de outros acontecimentos, e é possível explicá-la historicamente, pois é um fato, assim como os fatos econômicos, políticos, científicos, religiosos etc. Por esse ângulo, o objeto artístico seria um agente da História, não apenas um reflexo dela. É interessante ressaltar que as reflexões em torno das conexões entre obra e esferas sociais, considerando seus possíveis limites, eram discussões presentes no ambiente intelectual francês. O

sociólogo Roger Bastide demonstrou que o filósofo Charles Lalo, contemporâneo de Focillon, no texto *Programme d'une esthétique sociologique*, tratou sobre as diferentes condições estéticas e não estéticas dos objetos artísticos, estimulando a ideia de uma autonomia relativa da obra de arte perante a sociedade (BASTIDE, 2006). A sociologia da arte de Lalo era dividida em três capítulos: o primeiro era dedicado à reflexão das influências da sociedade sobre a arte; o segundo destinava-se ao estudo da própria obra de arte, entendendo-a como uma prática específica; e o último capítulo ponderava sobre a ação da arte na sociedade (FONSECA, 2018). É interessante notar que o filósofo pensa os contatos da obra de arte com a sociedade, a sua dependência e liberdade em relação a ela e sua capacidade de intervir em seu contexto. De outro modo, a autonomia da arte em Lalo ainda estaria pautada no ideal do clássico; ela seria, então, “uma realidade independente com suas limitações próprias, com regras dos gêneros, suas sanções especiais, como o fracasso ou o sucesso, e sua evolução que ocorre segundo a lei dos três estados (pré-classicismo, classicismo, pós-classicismo)” (BASTIDE, 2006, p. 297).

Segundo Focillon, as pesquisas sobre os objetos da arte devem ser edificadas sobre a análise dos fenômenos artísticos, e essa asserção é uma resposta à teoria desenvolvida por Hippolyte Taine⁵. Henri Focillon percebeu alguns problemas a respeito do arranjo temporal proposto pelo

filósofo da arte. Taine é muitas vezes identificado por sua relação com as concepções do positivismo, tendo se tornado conhecido por estudar as “ciências do espírito” pela perspectiva das “ciências da natureza” (KULTERMANN, 1996). Esse autor guiou-se pela teoria da influência do meio geográfico, etnológico, sociológico e climático sobre a arte, procurando “a causalidade da criação artística nas reações do meio sobre esta última” (BAZIN, 1989, p. 111). A obra de arte, para ele, era concebida segundo uma trilogia (a raça, o meio e o momento) de fatores condicionantes, sendo interpretada como consequência do tempo em que foi criada, como mero reflexo do meio, em que o clima, a raça e o ambiente subordinavam a produção artística (FONSECA, 2018). Essa trilogia colaborava para um estado moral *elemental* da obra de arte: a raça estava inserida nos estudos de hereditariedade e seria um fator interno para a transformação da obra; o meio seria um fator externo baseado na ação da natureza e da sociedade sobre o objeto; o clima seria uma condição que contribuiria para a diferença entre as raças e, por último, o momento abrangeria os fatores internos e externos sob a perspectiva evolutiva, abarcando os períodos e seus aspectos econômicos, sociais e políticos (URIBE, 2003). Dessa maneira, a obra de arte pode ser interpretada, de acordo com Hippolyte Taine, como a “filha de seu tempo”. Isso, posto que o seu pensamento estava baseado nas ciências naturais para a compreensão dos processos artísticos, e na

percepção de que cada objeto artístico poderia chamar-se arte somente se ele fosse relacionado à raça, ao momento e ao meio (URIBE, 2003). É nessa concepção determinista que Taine interpretou a obra de arte como produto de condições externas e internas, “*le milieu et la race*”. O objeto artístico, por isso, seria o resultado da raça e do meio; ele se associaria com a etapa do desenvolvimento encontrada nesses elementos da História (URIBE, 2003). Em outras vias, Henri Focillon afirmou que a consideração de Taine a respeito da arte como “uma obra prima de convergência exterior” seria uma grave insuficiência, pois teria um ilusório rigor determinista (FOCILLON, 1983, p. 110). Tal afirmação talvez se deva à importância, dada por Taine, em colocar a ação dos elementos externos como base para se entender a obra. Nota-se a crítica de Focillon em relação às categorias *race* e *milieu* como valores absolutos para o estudo da obra artística, conforme será visto a seguir.

Para Focillon, o meio não deveria ser aceito em seu estado bruto, tal como Taine o utilizou, sendo assim necessário decompor essa noção e reconhecê-la como uma variante e um movimento. Em contrapartida, Focillon não nega o meio como potência criadora da arte. Um exemplo seria a arquitetura; é difícil concebê-la fora de um meio, pois, em sua forma original, ela já está ligada à terra (URIBE, 2003). A arquitetura responde a necessidades coletivas, ela é geográfica e é sociológica; porém, ainda é capaz de criar meios imprevisíveis, e isso se deve à potência da

ação criativa da arte. O arquiteto não apenas inventa edificações que se relacionam ao seu meio, mas também gera condições novas para a vida histórica e social, por isso a arquitetura também é criadora de meios inesperados (FOCILLON, 1983). Além da arquitetura e de seu elo com o meio, o autor estudou o contexto artístico juntamente com os aspectos da cultura e da política da época, a interação entre ambos e até mesmo a determinação de alguns eventos sobre os fatos artísticos.

Ao considerar a obra de arte para além da sua relação com o meio, é notável o interesse do autor em percebê-la como criação; essa proposta seria um diálogo de Focillon com base nas críticas de arte francesa do século XIX, movidas por ideias da Estética Alemã, inclusive pela consciência de entender a obra de arte como elemento criativo, e não mais a partir dos critérios da imitação (VENTURI, 1998). Focillon, ao ressaltar a atividade criativa e livre da arte, provocaria um distanciamento de teorias platônicas, do idealismo alemão e daquelas teorias que buscavam compreender a arte a partir do princípio da *mimesis*. Nessas teorias, a obra de arte era lidada sob a premissa da imitação e da reprodução da natureza, cuja finalidade era a realização de um ideal. Em outras vias, Focillon dialoga com o crítico e teórico da arte alemão Konrad Fiedler⁶, pois, para ambos, a obra não estaria somente submetida ao entendimento de preceitos da

mimesis. Para eles, o empenho seria o de admitir a obra de arte como fato do conhecimento, isto é, de produção da realidade.

No que concerne à noção de *raça*, segundo Focillon, não caberia manifestar mais uma vez a crítica a essa concepção, pois o próprio conceito exibiria uma ambiguidade de definições que adentram as áreas da antropologia, da etnografia e da linguística (FOCILLON, 1983). De qualquer maneira, se esse conceito fosse considerado, para o autor, seria necessário admitir que a *raça* não é algo estável nem constante. O autor afirmou que não existiriam no universo os “conservatórios de raças puras”, pois a *raça* seria algo que está em movimento, assim, tanto a *raça* como o meio ambiente “não estão suspensos acima do tempo” (FOCILLON, 1983, p. 122). Do mesmo modo, o meio e a *raça* pertencem ao tempo vivido e formado, por isso são dados propriamente históricos. Inclusive, a noção de meio geográfico, ainda que supostamente possa ser considerada inabalável, na visão de Focillon, seria suscetível a mudanças, dado que a humanidade modifica e inventa uma nova espécie de geografia específica por meio das “atividades culturais, do desmatamento ou da construção de canais e estradas” (FOCILLON, 1983, p. 122). Vale ressaltar que Focillon externou a crítica à noção de *raça* como um valor metafísico no mesmo momento em que o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, de Adolf Hitler, alcançava o apogeu, com o projeto da pureza das raças. A sua crítica

se tornou contemporânea, também, de outras teorias eugênicas que já ocorriam desde o século XIX.

A noção de *momento*⁷, em *Vida das formas*, é percebida como aquilo que implica o contexto histórico. Essa concepção não iria determinar totalmente as produções artísticas, no sentido de limitá-las em um movimento e sentido únicos; pelo contrário, em um contexto histórico, ter-se-ia a pluralidade de criações artísticas e a sobrevivência dessas formas em períodos posteriores, assim como haveria as antecipações que são feitas pela inventividade de novos modelos, em dados momentos, ou pela justaposição de várias obras (FOCILLON, 1983, p. 109). Para Focillon, ao utilizar a noção de momento, dever-se-ia aliá-la à noção de *acontecimento*⁸, a fim de corrigi-la e completá-la. O acontecimento seria um fenômeno cujo efeito é brusco; uma precipitação operativa que poderia causar contatos e contrastes, relatividades ou absolutos entre dois fatos, ou melhor, entre as relações dos objetos artísticos (FOCILLON, 1983). A obra de arte seria, então, aquilo que ocorre e que muitas vezes não se poderia prever, uma “brusquidão eficaz” (FOCILLON, 1983). O seu próprio nascimento seria um efeito radical e conforme Focillon argumenta, já demarcaria uma ruptura. No instante em que a obra de arte nasce, “ela é um fenômeno de ruptura” (FOCILLON, 1983, p. 124). Dessa maneira, o objeto artístico não poderia ser delimitado apenas por

uma série de eventos cronológicos, pois as referências no tempo não teriam apenas um puro “valor numérico” (FOCILLON, 1983, p. 106).

De acordo com Focillon, saber que existe a sucessão de fatos na História não seria um dado suficiente para compreender o movimento temporal das obras artísticas. As produções de arte, ao serem criadas, não se movem no tempo somente de maneira linear. Haveria, assim, a coexistência de várias manifestações artísticas, quer dizer, a condição de simultaneidade e, por outro lado, a de assincronia. A forma seria a ação criadora de eventos, e o seu movimento traduziria, de certo modo, a inventividade da arte (FONSECA, 2018). Assim, a obra de arte é um objeto que se localiza no espaço e possui duração no tempo; o movimento dessa duração não seria apenas linear nem seguiria somente uma ordem sucessiva e determinada. Segundo o autor, apesar do historiador organizar o tempo sob o viés cronológico, não seria suficiente saber apenas que os fatos se sucedem, pois existem intervalos pelos quais é possível expor novas interpretações e organizações a eles relativas (FOCILLON, 1983). Outrossim, a relação entre os fatos também varia de acordo com o distanciamento temporal:

A organização do tempo, para o historiador, repousa, como a nossa própria vida, na cronologia. Saber que os fatos se sucedem não é tudo. Eles se sucedem com determinados intervalos. E

esses intervalos não autorizam apenas uma disposição, como também, com algumas reservas, já uma interpretação. A relação entre dois fatos no tempo não é a mesma conforme eles estejam mais ou menos afastados um do outro. Há aí algo de análogo às relações entre os objetos no espaço e sob a luz, à sua dimensão relativa, à projeção de suas sombras. As referências do tempo não têm um simples valor numérico. Não são as divisões do metro, que pontuam os vazios de um espaço indiferente. (FOCILLON, 1983, p. 126)

Focillon argumentou que a própria História também não deveria se fundamentar em uma concepção que se reduz às experiências lineares e que prossegue em uma única direção, pois:

A história não é unilinear e puramente sucessiva, ela pode ser considerada como uma superposição de presentes amplamente estendidos. Pelo fato de as diversas modalidades da ação serem contemporâneas, isto é, percebidas no mesmo instante, não se conclui que elas estejam todas no mesmo ponto do seu desenvolvimento. (FOCILLON, 1983, p. 109)

Embora os historiadores organizem o tempo pela diacronia, os fatos artísticos que estão imersos na História coexistem, eles têm

desenvolvimentos alineares e podem apresentar múltiplos caminhos (FONSECA, 2016). Nesse emaranhado antinômico do tempo, a proposta do autor não seria suspender a diacronia, já que ele utiliza a cronologia para situar e organizar os objetos artísticos; ainda assim, era preciso ampliar os vínculos temporais entre os objetos, não se limitando a um movimento puramente linear e lidando com a criação enquanto fenômeno descontínuo, que, por vezes, pode até se repetir.

As obras de arte poderiam ser admitidas como acontecimentos, ou melhor, como um movimento ordenador, elas seriam estruturas e definições de tempo. Esses acontecimentos, que são os próprios objetos artísticos, são provocados pela vida das formas e agem sobre si mesmos, na pluralidade criativa da arte, e para fora de si, operando sobre a vida histórica. Nessa proposta de vida orgânica e de estrutura móvel do tempo, a forma artística também pode ser considerada como um tipo de *fissura*⁹. Ela paira no âmbito da incerteza e no nascer das formas, e tem a potencialidade de sugerir a criação de outras, dado que ela pulula no imaginário humano; por essa razão, a vida seria a substância da arte (FOCILLON, 1983, p. 100). Assim, a noção de forma não seria uma ideia abstrata, distante do âmbito da imanência. Ainda que a forma esteja na mente, ela teria sua existência na vida material. Dessa maneira, no primeiro capítulo do ensaio, o autor alega sobre a obra de arte:

Ela [a forma] é estrita definição de espaço, mas é também sugestão de outras formas. Ela continua propagando-se no imaginário, ou antes, nós a consideramos como uma espécie de fenda através da qual podemos introduzir em um reino incerto, que não é nem extensão nem pensamento, uma multidão de imagens que desejam nascer. (FOCILLON, 1983, p. 10)

Observa-se, aqui, as noções de continuidade e ruptura oferecidas pela metáfora da fenda. As formas proporcionam uma abertura para outras criações e, como fissura, também interrompem a continuidade histórica e adentram o plano da incerteza. Desse modo, o desdobramento temporal da obra de arte, que são formas, não seria estritamente linear, “etapista”, em virtude dessa propensão à dúvida. Percebe-se, então os sinais de que a forma “não é nem extensão e nem pensamento”; ela, em sua profusão de imagens, tenciona a sua própria emergência (FOCILLON, 1983).

De acordo com Focillon, a obra de arte enquanto forma desenvolve-se no nível da vida, e ela traria uma relação de contraste entre o estilo (que lhe dá fixidez) e a metamorfose (que é a sua liberdade). A partir da criação artística, poder-se-ia inferir que o objeto artístico tem uma historicidade que lhe é própria e, concomitantemente, pode ultrapassar a sua condição histórica na sua liberdade (FONSECA,

2016). Por isso, ele seria ação e, na sua existência, move-se pela vida na qualidade de objeto imerso no espaço/tempo. Segundo o autor, a forma, quando se estabiliza, é marcada pelo estilo e pode se tornar um cânone; em outras vias, enquanto é móvel e mutável, ela é percebida como metamorfose: “A forma pode-se tornar fórmula e cânone, isto é, pausa brusca, tipo exemplar, mas ela é sobretudo uma vida móvel em um mundo mutável. As metamorfoses recomeçam infindavelmente. É o princípio dos estilos que tende a coordená-las e a estabilizá-las” (FOCILLON, 1983, pp. 20-21).

Sobre o termo *estilo*, para o autor, ele teria dois significados distintos¹⁰ e ostentaria dois caminhos. O estilo seria um absoluto, uma qualidade superior da obra, que lhe confere um valor eterno, sendo um aspecto transcendente que se encontra além das fronteiras históricas, locais e particulares. Em outras vias, um estilo teria um caráter variável, seria um valor de indício, baseado muitas vezes em suas medidas. Para Focillon, um estilo não poderia se confundir com a criação artística. Como exemplo, foi salientado o caso das ordens arquitetônicas e suas alterações, pois “a história da ordem dórica, isto é, o seu desenvolvimento como estilo, é feita unicamente de variações e de pesquisas sobre medidas” (FOCILLON, 1983, p. 22). Tal como o caso das ogivas e sua instabilidade: ainda que elas sejam um elemento que constitui a arte gótica, existem outros monumentos

artísticos nos quais ela se faz presente; dessa maneira, nesses outros casos, ela não seria considerada uma inovação (FOCILLON, 1983). O estilo, para Focillon, difere da forma artística, e essa reflexão é distinta do pensamento de Heinrich Wölfflin¹¹. Em Focillon, o estilo seria um conjunto coerente de formas que estariam unidas por uma conveniência recíproca; a sua harmonia, por outro lado, seria líquida, algo a ser desfeito, refeito ou buscado dentro de uma diversidade (FOCILLON, 1983). Para o autor, qualquer estilo poderia percorrer estágios, e essa trajetória não seria sempre uniforme e linear.

Focillon acolheu o modelo de estágios e, para isso, tomou por empréstimo a ideia do arqueólogo Waldemar Deonna, o modelo “arcaico-clássico-barroco”. Tal formulação é diferente dos estágios expressos por Charles Lalo sobre o padrão clássico. Ademais, Focillon amplia o modelo de Deonna; nesse caso, os estágios dos estilos na arte são assinalados pelas seguintes idades: a experimental, a clássica, o refinamento e a barroca. Elas se apresentam em vários momentos da História e, ainda, poderiam ter características formais similares. O movimento dos estilos no tempo nem sempre seria sincrônico e uniforme; os estágios poderiam ser longos ou intensos. Nesse sentido, “o estágio experimental seria aquele no qual um estilo procura se definir; já o estágio clássico significaria maior estabilidade após essa inquietação experimental” (FONSECA, 2016, p. 47). Os estilos

poderiam, também, ser conjuntamente determinados e poderiam atravessar estágios em certas épocas, todavia, sua limitação seria fluida. Focillon admitiu, nesse caminho, bem como era acordado entre os autores de sua época, que, em vários períodos da História da Arte, existiram correspondências formais entre objetos artísticos de momentos distintos, a saber, na relação “entre o arcaísmo grego e o arcaísmo gótico, entre a arte grega do século V e as figuras da primeira metade do século XIII, entre a arte flamejante, esta arte barroca do gótico, e a arte rococó” (FOCILLON, 1983, p. 28).

No que se refere ao livro *Vida das formas*, nota-se a crítica de Focillon à noção de progresso dos estilos e à limitação de sentido estabelecida pela linearidade. De acordo com o autor, vários estilos poderiam conviver em uma mesma época, e o desenvolvimento de cada um deles, nos diversos domínios técnicos das sociedades, poderia ser distinto. Por esse motivo, os estilos não progridem de maneira idêntica; o percurso de cada um seria desigual em determinados lugares e épocas. Segundo Focillon, até mesmo um estilo não deveria ser considerado como algo sólido e rigoroso; a vida de um estilo teria de ser pensada a partir de uma dialética e de um “*processus expérimental*” (1934, p. 12). Também para o autor, as produções que buscam classificar a atividade de um estilo, que é um processo experimental, embasadas na noção de evolução, possuem um caráter perigoso, pois teriam uma

percepção unilinear da História e, assim, produziriam uma ilusão de harmonia para a História da Arte:

Esta atividade de um estilo em vias de se definir, se definindo e fugindo à sua definição, é apresentada geralmente como uma “evolução”, tomando-se este termo na sua acepção mais geral e mais vaga. Ao passo que esta noção era examinada e matizada com cuidado pelas ciências biológicas, a arqueologia a adotava como uma maneira cômoda de enquadrar, como um procedimento de classificação. Demonstrei em outro trabalho o que ela tinha de perigoso pelo seu caráter falsamente harmônico, pelo seu trajeto unilinear, pelo emprego nos casos duvidosos, nos quais se vê o futuro às voltas com o passado, do expediente das “transições”, pela sua incapacidade de dar espaço à energia revolucionária dos inventores. (FOCILLON, 1983, pp. 22-23)

Segundo Focillon, a noção de evolução poderia trazer o aspecto de causalidade irrestrita e um viés unilinear ao movimento histórico da arte. Em seu livro *O Ano Mil*, Focillon apresenta a sua recusa à proposta da História pela via hegeliana e pelo viés metafísico, pois, para ele, “a História não é o devir hegeliano” (FOCILLON, 1989, p. 11).

Nesse livro, o autor se utilizou de metáforas para se referir à ideia de História: ela não seria um rio que transporta todos os resíduos dos seus acontecimentos em um mesmo sentido e velocidade. Em alternativa a essa ideia, Focillon preferiu a metáfora inorgânica de camadas geológicas. Nesse sentido, para ele, a História deveria ser pensada como a justaposição de camadas nas quais cada fragmento temporal volvido conteria, concomitantemente, passado, presente e futuro:

Deveríamos antes pensar numa sobreposição de camadas geológicas, diversamente inclinadas, por vezes interrompidas por fendas bruscas, e que num mesmo lugar e num mesmo momento nos permitem distinguir várias idades da Terra, de modo que cada fracção do tempo decorrido é simultaneamente passado, presente e futuro. (FOCILLON, 1989, pp. 11-12)

Nesse trecho, percebe-se que Focillon sinalizou a ideia de simultaneidade dos movimentos temporais. Nessa coexistência de tempos, todos os acontecimentos abrangeriam, em seus horizontes, o antes, o agora e o depois. Aqui, identifica-se mais uma vez a imagem da fenda como o elemento brusco, o qual causaria a descontinuidade e interromperia o movimento contínuo. Para Focillon, em cada momento da História existiriam estratificações e, em determinados

períodos, os acontecimentos não caminhariam por movimentos e sentidos únicos. Essa mesma ideia aparece em *Vida das formas*. Nos termos de Focillon, haveria a complexidade de fatos que coexistem em um período, em um século ou mesmo em um ano, período este no qual não se inserem “com a mesma regularidade, com a frequência dos santos do calendário” (FOCILLON, 1989, p. 12). É notável a sua crítica à cronologia como valor absoluto para a obra de arte, pois, até mesmo se for considerada a ideia de ano, de maneira histórica, ela também não deveria ser apontada como definitiva.

Ao prosseguir pela noção de século, o autor demonstrou certa curiosidade em concebê-la, inclusive, quando ela é associada à vida do homem. Para Focillon (1934), no século, isto é, no recorte temporal de cem anos, poder-se-ia captar um desenvolvimento biológico, com o seu início em uma espécie de infância; já o desenvolvimento seria a juventude até chegar à decrepitude, ou melhor, ao fim do século. De acordo com o autor, de tanto se comparar os séculos com as diferentes idades do homem, entre nascimentos e mortes, cria-se uma ficção em que o tempo e as atividades estariam presos entre esses dois parênteses: o começo e o fim. Ademais, a noção de “fim de século” seria difícil de se reconhecer, assim, a partir de uma pergunta retórica, ele expôs a reflexão: de que maneira o fim ou o início de algum século coincidiria inevitavelmente com o começo e com o término

das atividades históricas? No olhar desse historiador da arte, tratar os movimentos dos acontecimentos, submetendo-os à cronologia sem se ater aos seus próprios desenvolvimentos, seria uma ficção coletiva; contudo, ele prossegue, os estudos não estão isentos desse método:

Esta ficção coletiva age sobre o trabalho do historiador. Mas se aceitamos que o bom senso tenha podido “conceber” por volta de 1900, por exemplo, a noção de “fim do século”, é difícil admitir que o fim ou o começo cronológico de um século coincida fatalmente com o começo ou fim de uma atividade histórica. Entretanto, os nossos estudos não estão isentos desta mística “secular” e, para ser dar conta disso, basta consultar o índice de um grande número de trabalhos. (FOCILLON, 1983, pp. 57-58)

Existiria, assim, um problema em delimitar cada atividade histórica, pois o historiador não encontraria uma placa demarcando a “saída de uma sociedade e entrada para a próxima” quando examinasse uma data específica (CLARK, 2013, p. 64).

No livro *La peinture au XIX^e siècles: le retour à l'antique*, compartilha-se do mesmo questionamento sobre a cronologia. Focillon justificou a diversidade das expressões artísticas pelas transições e pelos prolongamentos dessas atividades no decorrer dos anos para

além dos marcos históricos. Para ele, as gerações se interligam umas às outras, e um século não nasceria ou morreria repentinamente:

O século das catedrais, a primavera e o verão da Renascença, a era clássica, o século XVIII se impõem a nós, não como puras ficções cronológicas, mas como conjuntos concretos, orgânicos, dotados de vida. Sem dúvida as gerações se estendem as mãos, se conectam umas às outras. Existem transições e prolongamentos. Um século não nasce, não morre de uma só vez. A humanidade não vive de trepidações seculares. Um espaço estrito de cem anos não significa nada. Apesar disso, de um século a outro, mesmo levando em conta certas permanências dessas faixas pelas quais uma geração mantém aquilo que a precede e aquilo que a segue, que diferença e, às vezes, que oposições trinchadas na tonalidade moral, que surpreendente diversidade de resultados! (FOCILLON, 1927, p. 1, tradução minha)

Nesse seguimento, o autor observa uma organicidade na confluência entre a longa duração e as transições dos eventos, entre as permanências ocorridas nas ligações entre eles e as suas possíveis discontinuidades, inseridas nas múltiplas possibilidades temporais.

De acordo com Focillon (1934, p. 79), os problemas do tempo, na forma artística, somente são colocados para os historiadores (da arte) porque a própria temporalidade da obra de arte não progrediria no mesmo sentido e movimento que os outros fatos da História. As posições e durações temporais em que se encontram os fatos políticos, econômicos e artísticos são distintas, e as suas trajetórias são desiguais, pois cada ordem de ação segue seu próprio agrupamento e possui exigências específicas: “Não apenas esses movimentos são diferentes entre si, mas cada um deles não é uniforme. A História da Arte nos mostra, *justapostas* no mesmo momento, sobrevivências e antecipações, formas lentas, retardatárias, contemporâneas de formas ousadas e rápidas” (FOCILLON, 1983, p. 109). Como foi visto, a proposição de Focillon sobre a obra de arte não expressaria a negação desta em sua relação com a sociedade e o universo a que está ligada; pelo contrário, a tomada de decisão seria a necessidade de compreender a sua inteireza e potencialidade como operativa e criadora de acontecimentos (FONSECA, 2016). Contudo, o devir desses novos acontecimentos, que são as próprias obras, no olhar do autor, não poderia ser hegeliano.

No século XIX, as filosofias da História foram bastante absorvidas por intelectuais da época, os quais buscavam ultrapassar a escrita que se aproximava da crônica. Naquela época, muitos historiadores da

arte acreditavam que as concepções evolutivas da História seriam uma das principais soluções para interpretar o objeto artístico, e é nesse recinto que as teorias de Hegel figuraram entre as mais inspiradoras para tal propósito. A estética hegeliana seria a ciência que se ocuparia do belo artístico, que seria considerado a manifestação sensível da ideia. Hegel propôs um modelo de desenvolvimento por etapas, as quais seriam fundamentais para a dialética do Espírito. Por esse motivo, a ideia de sucessão torna-se o padrão, pois nesse movimento as obras são conduzidas rumo a um fim: o desenvolvimento do Espírito. Portanto, nesse idealismo estético, haveria uma proposta de História que se baseia na continuidade de eventos, e o Espírito chegaria sem interrupção, por meio de um processo dialético, a uma finalidade. Por outro lado, para Focillon, o caminho para entender as ações da arte estaria em sua própria forma, o que, de nenhuma maneira, eliminaria a reflexão sobre os contextos culturais, religiosos, políticos e econômicos, em razão dela ser igualmente uma manifestação oriunda de tais elementos. É percebida, portanto, a necessidade de colocar, no centro da investigação histórica, a compreensão da forma artística. Essa postura se insere na busca, talvez, por se promover o distanciamento de perspectivas vigorosamente deterministas, as quais poderiam limitar a obra de arte unicamente como fruto de seu meio ou da manifestação do *Zeitgeist*.

Nem todas as propostas baseadas na noção de causa e efeito escaparam da crítica de Focillon. Apesar de seu questionamento ao rigor determinista do pensamento de Taine e das demais teorias que apresentam o objeto artístico apenas como consequência de cada sociedade, o autor cunhou o termo “vocação formal”. Curiosamente, esse termo possui certo teor determinista do material sobre a obra de arte. A herana desse pensamento pode ter advindo da apropriao de ideias iniciadas por arquitetos e historiadores da arte do século XIX; inclusive, na Alemanha, essa concepo já vinha sendo desenvolvida, como em Berthold Haendcke¹² e Gottfried Semper¹³ (BAZIN, 1989). De acordo com Focillon, a preocupao com o ofício e a técnica empregada pelo artista implicaria a reflexão sobre a materialidade do objeto artístico; para ele, a matéria é apresentada como uma massa ativa e dinâmica. Na vocation formelle, ato que ocorre na obra de arte, as matérias são escolhidas pelo artista devido ao tratamento particular de como são empregadas e, em cada aplicao variada, proporcionam certos efeitos. No entanto, elas “são escolhidas não somente pela comodidade do trabalho do artista, pelas necessidades da vida cotidiana ou pela bondade do seu uso” (FONSECA, 2016, p. 40). O autor admite, portanto, a relao de causa e efeito ocorrida nas obras. Essa proposio, porém, seria materialista, e não tanto idealista.

Segundo Focillon, existiria uma regra geral para o princípio de destino das formas artísticas, e, nessa vocação, as matérias aplicadas na obra de arte não poderiam ser intercambiáveis. O autor usa a cor como modelo para essa ideia:

(...) fica claro que o mesmo vermelho, por exemplo, adquire propriedades diferentes, não apenas conforme seja trabalhado pela técnica da têmpera, da clara de ovo, do afresco, do óleo, mas em cada um desses processos, conforme a maneira pela qual está colocado. (FOCILLON, 1983, p. 71)

Por essa lógica, quando o artista escolhe materiais para criar seu objeto e, depois disso, troca-as em outra obra, haveria uma mudança da forma, pois ela experimentaria uma metamorfose. Ainda que essa regra, de certa maneira, apresente um rigor determinista, ela demonstra a liberdade formal-material do objeto, pois, para o autor, a matéria “é transformação e inovação, já que a arte, como uma operação química, elabora, mas a sua matéria continua” a se metamorfosear (FOCILLON, 1983, p. 71). Focillon também é conhecido por outras noções que abarcam, de certo modo, um viés de determinação de aspectos (internos) ao objeto artístico, como a famosa “lei do enquadramento”, adaptada à Arte Medieval, especialmente

à escultura românica. A lei do enquadramento se caracteriza pela adequação do suporte nas esculturas/relevos, mais especificamente nos espaços arquitetônicos, como é o caso das arquivoltas, dos capitéis e dos tímpanos. Por outro lado, esses ambientes restritivos possibilitariam condições para a criatividade, pois, no ato de criação de formas, os artesãos não se veriam limitados à lei. Nesse sentido, haveria uma continuidade de propostas deterministas no pensamento de Focillon, tendo em vista a ação do determinismo técnico e material sobre a obra de arte. Esse princípio não enclausuraria o artista em uma restrição da invenção de formas, todavia, ele tenderia a mostrar as fronteiras da materialidade.

Ao se dirigir às releituras oferecidas ao pensamento de Focillon, foram recolhidas algumas passagens dos historiadores da arte Hans Belting, Germain Bazin¹⁴ e Jacques Thuillier. De modo geral, não há consenso absoluto nas interpretações sobre a temporalidade em Focillon dadas por esses pesquisadores, sendo necessário comparar seus possíveis distanciamentos e afinidades. O historiador da arte alemão Hans Belting, na segunda parte de seu livro *O fim da história da arte*, ao descrever os antigos e novos métodos que compõem a disciplina de História da Arte, enquadrou Henri Focillon na linha de pesquisa estilística, tal como Wölfflin. Belting sugeriu que a história do estilo, desenvolvida em *Vida das formas*, foi posteriormente completada

por seu aluno George Kubler, no ensaio *The Shape of Time*. A arte em *Vida das formas*, para Belting, desenvolver-se-ia em uma concepção marcada pelo antigo modelo cíclico, segundo leis próprias, mediante as quais a forma artística percorreria ciclos semelhantes, e o estilo teria autonomia. Segundo Belting, esse modelo, além de ser cíclico, também teria uma sucessão de estágios “ao plano de uma mudança que transcorre em passos sucessivos desde os estágios iniciais, passando pela maturidade até a etapa final” (BELTING, 2006, p. 246). Desse modo, no olhar do historiador da arte alemão, o sentido atravessado pela obra de arte, exposto por Focillon, seria o circular; assim, o início e o fim se repetiriam, tais como os fenômenos naturais. Belting indicou que, apesar de Focillon transmitir uma história autônoma do estilo, o movimento temporal da História da Arte, para ele, romperia com os métodos que interpretam a arte sob o tempo medido pela cronologia, pois a história das formas não poderia ser representada pelo percurso progressivo. Afinal, a data do objeto artístico seria menos relevante do que a idade do ciclo percorrido por ele; entretanto, uma obra de arte poderia compartilhar com outra a mesma temporalidade, ainda que formadas em lugares distintos (BELTING, 2006). Na interpretação de Belting, por conseguinte, o sentido adquirido pela obra de arte no livro de Focillon seria o cíclico, e, ainda, a cronologia não teria tanta atuação. Sendo assim, nessa percepção de tempo, a arte se submete

ao tempo natural, predominando a ordem estável, a repetição, a regularidade e o retorno (REIS, 2011).

O segundo autor escolhido, Germain Bazin, por sua vez, em seu livro *História da história da arte: de Vasari aos nossos dias*, intitulou um capítulo com o mesmo nome do ensaio de Henri Focillon: “A vida das formas”. De acordo com Bazin (1989, p. 149), a arte, para Focillon, possuiria uma lógica evolutiva e etapista, pela qual haveria uma frequência biológica: “em 1934, Henri Focillon elaborava em *Vie des formes* a noção de um ritmo biológico inerente à evolução da arte e cujas etapas são as mesmas para todos os grandes estilos”. Assim como Belting expôs em sua interpretação, Bazin também afirmou que a teoria de Focillon é composta por etapas de desenvolvimento dos estilos e, ainda, que o desenrolar dos grandes estilos possuiria etapas análogas. Para Bazin, Focillon parece sugerir uma fase barroca na arte românica, expressa pela arte de Charliu, e essas ideias fizeram adentrar, na França, noções que já haviam sido apresentadas antes na obra de Wölfflin. Bazin, entretanto, indicou que Focillon de nenhuma maneira citou Wölfflin em *Vida das formas*, apesar de o pensamento difundido no ensaio ter alguma semelhança com o livro *Conceitos fundamentais da história da arte*. Bazin citou algumas referências de Focillon a outros autores: o arqueólogo Waldemar Deonna e o arquiteto Eugène Viollet-le-Duc. Desses dois autores, Bazin

desenvolveu apenas o elo entre Focillon e Viollet-le-Duc. O arquiteto difundia a possibilidade de uma História da Arte comparada, a qual promoveria a confrontação entre obras de arte que se posicionam em dimensões temporais diferentes. Por consequência, o método de Viollet-le-Duc produziria um olhar diacrônico para a história das formas; assim, a comparação dos aspectos similares dessas formas estaria limitada à noção de linearidade e sucessão. Em outras vias, no capítulo “As seduções do determinismo”, Bazin discorreu sobre a tendência de Focillon para o determinismo do material e a sua ideia de “vocação formal”. De acordo com o autor, esse aspecto determinante do material, em Focillon, iria transportar a obra para o determinismo técnico, pois a técnica seria o meio pelo qual o homem age sobre a matéria (BAZIN, 1989). Em resumo, Bazin considerou a temporalidade da obra de arte em Focillon segundo a dimensão diacrônica, em que o movimento da arte seria sucessivo e evolutivo, portanto, manifestando a diferença entre o passado e o presente. O autor, além disso, situou as referências de Focillon com a historiografia, salientando as ligações dele com Deonna e, principalmente, com Viollet-le-Duc.

Por último, Jacques Thuillier, em seu artigo *La vie des formes: une théorie de l'histoire de l'art?*, exprimiou algumas indagações sobre o ensaio de Focillon, expondo tanto seus mal-entendidos como a originalidade de suas reflexões. Para Thuillier, ainda que não exista uma grande obra na

qual Focillon demonstre, de maneira sólida, o seu pensamento teórico, em seu breve ensaio, *Vida das formas*, foram reveladas algumas ideias relevantes a respeito dessa manifestação que seria a vida das formas. Ao contrário do que foi correntemente interpretado, segundo Thuillier, esse livro não seria a elaboração de um sistema estético/histórico da arte, como a obra de Wölfflin anteriormente mencionada. *Vida das formas* seria, em suas particularidades, uma meditação em que Focillon, de maneira voluntária, direcionou-se para a poesia. Por esse motivo, Thuillier diz que o ensaio ainda mereceria ter uma “leitura distraída ou condescendente” (1998, p. 78, tradução minha). É interessante notar que, em relação aos três autores citados, Thuillier foi o único a tomar nota do caráter literário do livro de Focillon e de sua liberdade poética.

Assim como Bazin e Belting, Thuillier demarcou a aplicação, por parte de Focillon, do princípio dos estágios na arte, no entanto, o autor o definiu a partir do antigo modelo de estilos “arcaico-clássico-barroco”, usado por muitos autores da época. Ainda que Thuillier concorde com Belting e Bazin, ele sinalizou que esse sistema estético utilizado por Focillon não seria uma invenção própria dele. Thuillier propôs que Focillon procedeu em continuidade com o modelo de estágios, pois, ao estudar os ornamentos, os estilos e a arquitetura gótica, reconheceu a presença de quatro idades: o estado arcaico ou experimental, o estado clássico, o estado de refinamento e o estado

barroco. Thuillier, todavia, lembrou que Focillon enriqueceu esse velho sistema de sucessão pela presença do elemento “refinamento”. No entanto, este último estágio também poderia ser contestado.

Segundo Thuillier, Focillon não poderia ser considerado um grande filósofo somente por causa da utilização do sistema de estágios, já que o uso desse método não poderia ser visto como uma novidade de sua teoria. Até mesmo em *Vida das formas*, quando indicou os quatro estados/estágios, Focillon se referiu às ideias do arqueólogo Waldemar Deonna, logo, essa não seria uma inovação oferecida pelo autor. Aqui, é percebida a afinidade entre Thuillier e Bazin no reconhecimento da referência de Focillon ao pensamento de Deonna. Bazin, contudo, declarou que Focillon apenas mencionou o arqueólogo, sem se ater à possível relação com o sistema dos estágios. De acordo com Thuillier, é necessário entender o problema do estilo que Focillon desenvolve antes mesmo de interpretar a questão dos estados/estágios em seu ensaio. Como foi demonstrado, um estilo teria uma disposição para a fluidez, sendo algo mais instável do que fixo. Para Thuillier, somente ao entender a noção de estilo como algo flexível, ainda que traga estabilidade, é que se poderia pensar de qual maneira Focillon interpretou os estágios na obra de arte, visto que esses processos atingiriam os estilos.

Thuillier afirmou que a concepção das formas proposta por Focillon teria uma correlação equilibrada entre as noções de

determinismo e autonomia. Como Belting, ele pontuou a ideia desenvolvida por Focillon relativa à autonomia das formas. No entanto, para Thuillier, a noção de autonomia em Focillon não seria uma postura de formalismo puro, pois a forma artística seria inerente à significação, em outras palavras, “a significação é inseparável da forma” (THUILLIER, 1998, p. 80, tradução minha). Por isso, como é demonstrado em *Vida das formas*, a forma não se encontra suspensa da realidade em um local metafísico, mas ela se mistura com a própria vida. Thuillier enfatizou que Focillon não procurava dar um destino transcendental para o objeto artístico, afinal, “a verdade da arte não seria encontrada em entidades abstratas” (THUILLIER, 1998, p. 80, tradução minha). Ainda, segundo ele, a noção de estilo difundida por Focillon não serviria para isolar a arte da vida humana; caso isso ocorresse, levaria a obra a entrar em “um cego automatismo” (THUILLIER, 1998, p. 80, tradução minha). Nesse sentido, a atividade artística, sinalizada por Focillon, se passa no nível da vida, entre a relação contrastante do estilo e da liberdade ativa e criadora do artista. Embora numerosas interpretações apontem a peculiaridade do pensamento de Focillon devido ao uso do sistema de estágios, Thuillier argumenta que a originalidade em *Vida das formas* se resumiria, sobretudo, à pretensão de atingir, justamente, “todas as teorias de origem hegeliana” (1998, p. 79, tradução minha).

Ao descrever a estética de Hegel, Thuillier observou que o caminho do Espírito, proposto pelo filósofo alemão, que a obra de arte percorreria, seria composto por instantes criadores contínuos; assim, nessa visão, as dimensões do passado e do futuro teriam meramente a relação de conformidade com o seu destino. Em outras palavras, o tempo possuiria uma duração contínua, em que a memória do passado e o futuro virtual concordam com a ideia de um destino da arte, e de um progresso da arte. A obra de arte, seguindo esse movimento temporal, seria uma realidade determinada, assim como o artista seria “um instrumento inconsciente” para o desenvolvimento do Espírito (THULLIER, 1998, p. 82, tradução minha). Por isso, nessa perspectiva, a tarefa do historiador seria a de organizar a transitoriedade e a contingência dos eventos, sistematizando-os dentro da sucessão histórica. Tendo isso em vista, a obra de arte, nessa filosofia, “não teria interesse em si mesma”, ela seria apenas “epifenômeno”, sintoma ou símbolo da época (THUILLIER, 1998, p. 82, tradução minha). Os objetos artísticos seriam colocados dentro da marcha do Espírito; assim, “seria necessário remontar à essência que os insere em um progresso abstrato” (THUILLIER, 1998, p. 83, tradução minha). Thuillier demonstrou que somente a ideia de duração cercada pelo destino da arte é que justifica a distinção entre uma *avant-garde* e uma *arrière-garde*, cujo critério dos movimentos seria a inovação. Esse projeto de continuidade histórica, em que a obra de arte

traça um caminho rumo a uma finalidade, constituiu, entre o século XIX e meados do século XX, um dos grandes esforços dos intelectuais que tinham como objetivo religar a criação artística e a sociedade, pelas esferas econômicas ou culturais (THUILLIER, 1998). Thuillier afirmou que até os estudos da forma entraram nessa atmosfera, sendo Wölfflin o protagonista. Este utilizou categorias transcendentais para interpretar as obras cuja lógica partia de uma necessidade dialética metafísica.

Thuillier, diferentemente dos outros dois historiadores citados, considerou a posição “anti-hegeliana” de Focillon e seus questionamentos sobre a linearidade histórica. Para o autor, Focillon garantiu o rompimento com essa tradição idealista: “ele não teve medo de rejeitar abertamente a herança de Hegel” e de sua teleologia (THUILLIER, 1998, p. 83, tradução minha). Ao excluir uma lógica transcendente que ordena os fatos artísticos, desobstruindo sua continuidade serial, Focillon previamente afirmou, como já foi citado, que, no momento do nascimento da obra de arte, ela seria, de antemão, um fenômeno de ruptura. Em *Vida das formas*, Focillon rebate a proposta de fluxo contínuo e homogêneo do tempo; para ele, a obra de arte não participa passivamente da cronologia, como algo que se encaixa na data, mas realiza uma precipitação em cada momento. Nesse viés, nota-se a proximidade das interpretações de Thuillier e Belting, pois este também pontuou a recusa de Focillon em colocar as obras cegamente nos moldes

da cronologia. Contudo, de acordo com Belting, o arranjo temporal de Focillon seria o cíclico, o da repetição orgânica dos eventos; Thuiller, em outras vias, destacou a percepção de Focillon para as rupturas temporais, ainda que o tempo não lhe fosse estritamente descontínuo. É interessante observar que Focillon, em seu ensaio, nitidamente indagou sobre a perigosa tarefa de atribuir um estilo pela perspectiva unilinear e evolutiva. Esse aspecto não foi esquecido por Thuillier, dado que foi salientado pelo autor o questionamento e a reflexão de Focillon sobre um estilo quando este é apresentado por concepções “biológicas da noção de evolução” (THUILLIER, 1998, p. 79, tradução minha). Aqui, é visto o contraste da interpretação oferecida por Thuillier em relação a Bazin, pois o último sinalizou um caráter biológico e diacrônico na perspectiva do tempo em Focillon, diferentemente do primeiro autor. Para Thuillier, a proposta de Focillon expõe uma noção de ordenamento em meio às discontinuidades. Ainda que Focillon questione a obra de arte em sua concepção metafísica ou biológica, contida na ideia homogênea e contínua do tempo, Thuillier entendeu o pensamento de Focillon com a intenção de refletir as “estruturas móveis do tempo” (THUILLIER, 1998, p. 89, tradução minha). Por isso, a tarefa do historiador seria a de distinguir essas estruturas e continuidades temporais, e, nesse sentido, o pensamento de Focillon proporia um ordenamento em meio às rupturas.

Ao considerar as releituras dos três autores, é possível perceber as disparidades nas reflexões sobre tempo em Focillon. Hans Belting interpretou o movimento das formas, em Focillon, pelo viés naturalista. Longe da cronologia, os estilos estariam sujeitos a passar por estágios que se repetem, em um ciclo ininterrupto entre o nascimento e a morte. É por isso que o sentido temporal da obra de arte apreendido por Belting, no ensaio de Focillon, seria o cíclico. Em outras vias, Germain Bazin, apesar de considerar também os estágios dos estilos, interpreta-os pelo sentido de sucessão e da diacronia. Por essa razão, a obra arte prosseguiria em um movimento linear e evolutivo. Por último, Jacques Thuillier, além de explicitar a utilização, por parte de Focillon, dos antigos sistemas dos estágios, explorou os questionamentos ao hegelianismo e ao movimento linear da obra na História. Para Thuillier, Focillon manifestou a ideia da descontinuidade temporal, mas o seu foco estaria em apresentar uma estrutura de mobilidade do tempo.

De fato, as releituras do pensamento de Focillon sobre o tempo são apreendidas nas mais variadas expressões e sentidos, ainda que tenham, como mesmo ponto de partida, o seu ensaio *Vida das formas*. Cada percepção do tempo exposta pelos autores manifesta vetores que se contradizem em cada situação; ora a obra caminharia pela repetição cíclica, ora pela linearidade, ora pela descontinuidade,

dependendo de qual interpretação for preferida. Em suma, existe um paradoxo em aceitar, de maneira equivalente, as afirmações dos autores, pois as interpretações sobre o tempo em Focillon seriam incompatíveis entre si, havendo então uma antinomia. Por outro lado, não se buscaria aqui, nesse momento, fazer uma análise lógica de tais proposições, tampouco manifestar um fechamento para tais problemas. Com efeito, devido à liberdade da escrita de Focillon, junto ao próprio problema de o tempo ser constituído pelo paradoxo, esses fatos talvez levariam os leitores a entrar em tais antagonismos.

Cada obra de arte se apresenta em temporalidades paradoxais, porquanto elas estão fixas e simultaneamente se movem no tempo. É importante ressaltar que o modelo de sucessão/linear é relativizado por Focillon; assim, a obra de arte não seguiria um determinismo cego, biológico ou transcendental, nem mesmo possuiria uma absoluta autonomia. O autor, no entanto, não visou suprimir totalmente a sucessão histórica, e sim considerá-la em seus limites, lidando com a diacronia e comunicando sua insuficiência quando ela é apresentada de maneira absoluta. Apesar de Focillon considerar as relações de continuidades entre os objetos artísticos e a sociedade, ele adverte que esse movimento não seria puramente sucessório; haveria, na realidade, uma suspensão dessa atividade, pois, no próprio surgimento da obra, tal ato seria uma fissura.

NOTAS

- 1.** Lalo (1877-1953) foi um filósofo especialista em estética, conhecido por ser representante da escola socio positivista e por colocar em prática instâncias do pensamento de Émile Durkheim.
- 2.** Deonna (1880-1959) foi um arqueólogo, historiador e fotógrafo. Foi professor da universidade de Genebra e conservador do Museu de Arte e História da mesma cidade. Foi membro da Escola francesa de Atenas e participou de várias campanhas de pesquisas na Grécia.
- 3.** Viollet-le-Duc (1814-1879) foi um arquiteto francês, muito conhecido por suas restaurações de construções medievais. Foi professor de Estética e História da Arte na École des beaux-arts de Paris.
- 4.** Foucher (1865-1952) foi arqueólogo e historiador da arte especialista em arte budista.
- 5.** Taine (1828-1893), filósofo, ficou muito conhecido por suas obras sobre a Filosofia da Arte, a História e a Literatura. Foi professor de História da Arte e Estética na École des beaux-arts de Paris e membro da Academia Francesa.
- 6.** Fiedler (1841-1895) foi teórico, crítico de arte e autor da teoria da visibilidade pura. Em seus escritos, temos a defesa da autonomia e autossignificância da arte, entendida como um elemento absoluto.
- 7.** No francês a palavra é *moment*.
- 8.** A palavra no francês é *événement*.
- 9.** A palavra no francês é *fissure*.
- 10.** A diferença entre os dois sentidos do conceito *estilo* foi inicialmente desenvolvida em FONSECA (2016).
- 11.** Wölfflin (1864-1945) foi considerado um dos principais historiadores da arte do século XX, ele foi professor de História da Arte na Universidade da Basileia e na Universidade de Zurique.

12. Haendcke (1862-1951) foi historiador da arte e professor da Universidade de Berna, da Universidade de Jena e da Universidade de Königsberg. É conhecido por seus estudos sobre as relações entre a Itália e as obras de Albrecht Dürer.

13. Semper (1803-1879), arquiteto alemão, conhecido por seus estudos das obras de arte baseados no evolucionismo. Também foi precursor nos estudos sobre a arte primitiva.

14. Dos três autores, apenas Bazin foi aluno de Focillon na Sorbonne, em Paris.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. Problemas da sociologia da arte. **Tempo Social**, São Paulo, v. 18, n. 2, pp. 295-305, 2006.

BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão de dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CLARK, Gordon. **Uma visão cristã dos homens e do mundo**. Brasília: Monergismo, 2013.

FOCILLON, Henri. **La peinture au XIXe siècles**: le retour à l'antique. Paris: Henri Laurens, 1927.

FOCILLON, Henri. **O ano mil**. São Paulo: Mandacaru, 1989.

FOCILLON, Henri. **Vida das formas, seguido de elogio da mão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FOCILLON, Henri. **Vie des formes**. Paris: Librairie Ernest Leroux, 1934.

FOCILLON, Henri. **Vie des formes, suivi de Éloge de la main**. 7. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

FONSECA, Lorena. **Henri Focillon**: o formalismo na história da arte francesa. 2016. Monografia (História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

FONSECA, Lorena. O tempo e a forma na arte: questões da historiografia francesa da arte. In ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA UFMG –

EPHIS, 7., 2018, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2018. pp. 1015-1023.

KULTERMANN, Udo. **Historia de la historia del arte**: el camino de una ciencia. Madrid: Akal, 1996.

MORA, José Ferrater. **Diccionario de filosofia**. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

REIS, José Carlos. O tempo histórico como “representação intelectual”. **Fênix**, Uberlândia, v. 8, n. 2, pp. 1-21, 2011.

URIBE, Carlos Arturo Fernández. Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo. **Artes la Revista**, Medellín, v. 3, n. 6, pp. 49-63, 2003.

THUILLIER, Jacques. La vie des formes: une théorie de l’histoire de l’art? In RELIRE, Focillon. **Relire Focillon**. Paris: Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998. pp. 75-96.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. Lisboa: Edições 70, 1998.

SOBRE A AUTORA

Lorena Fonseca é historiadora pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestra em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ).

Artigo recebido em 16 de setembro de 2020 e aceito em 6 de fevereiro de 2021