

## A arte morre, a arte renasce: a história recomeça (de Vasari a Winckelmann)

Podemos perguntar-nos se a história da arte – a ordem do discurso assim denominado, a *Kunstgeschichte* – realmente “nasceu” um dia. Digamos, pelo menos, que ela *nunca nasceu uma vez só*, em uma ou até duas ocasiões que marcassem “datas de nascimento” ou pontos identificáveis no *continuum* cronológico. Por trás do ano 77 e da epístola dedicatória da *História natural* de Plínio, o Velho já se perfila, como sabemos, toda uma tradição historiográfica grega.<sup>1</sup> Por trás do ano 1550 e da dedicatória das *Vidas* de Vasari perfila-se também, e sedimenta-se, toda uma tradição de crônicas ou elogios compostos para os *uomini illustri* de cidades como Florença.<sup>2</sup>

Arriscamos isto: o discurso histórico não “nasce” nunca. Sempre recomeça. Constatamos isto: a história da arte – a disciplina assim denominada – *recomeça vez após outra*. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto... e como renascendo. Foi exatamente o que se passou no século XVI, quando Vasari baseou toda a sua empreitada histórica e estética na constatação de uma morte da arte antiga: *voracità del tempo*, escreveu ele no prólogo de seu livro, antes de apontar a Idade Média como a grande culpada por esse processo de esquecimento. Mas, como sabemos, essa morte teria sido “salva”, milagrosamente redimida ou resgatada por um longo movimento de *rinascità* que, *grosso modo*, começou com Giotto e culminou com Michelangelo, reconhecido como o grande gênio desse processo de rememoração ou ressureição.<sup>3</sup> A partir daí – a partir desse renascimento, ele próprio surgido de um luto – parece ter podido existir algo a que se chama “história da arte”<sup>4</sup> (fig. 1).

Dois séculos depois, tudo recomeçou (com algumas diferenças substanciais, é claro): num contexto que já não era o do Renascimento “humanista”, mas o da restauração “neoclássica”, Winckelmann *inventou a história da arte* (fig. 2). Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra “história”. História da arte como proveniente dessa era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas – em primeiro lugar o hegelianismo – e das ciências “positivas” em que Michel Foucault viu em ação dois princípios epistêmicos concomitantes, o da *analogia* e o da *sucessão*: os fenômenos sistematicamente apreendidos conforme suas homologias, e estas, por conseguinte, interpretadas como as “formas depositadas e fixas de uma sucessão que avança de analogia

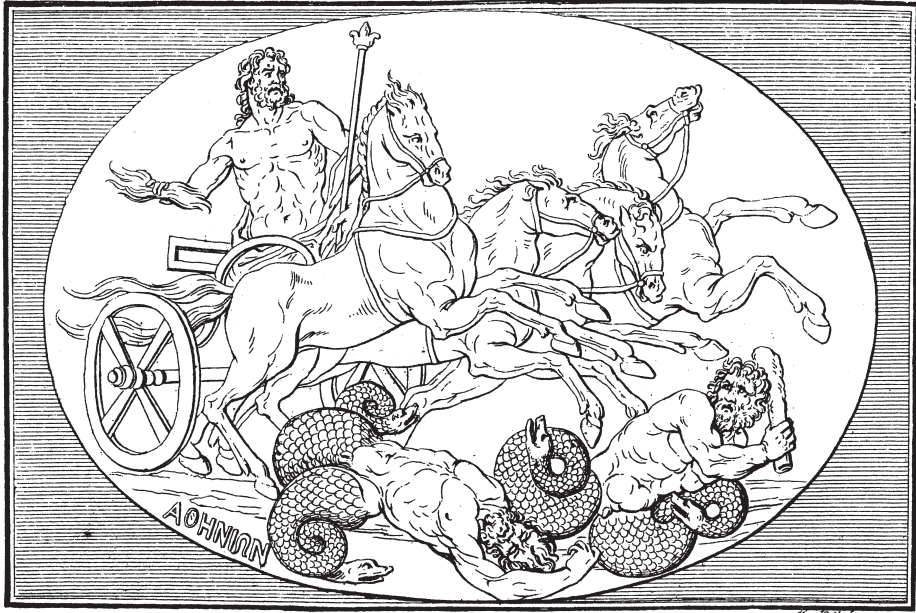


1. Giorgio Vasari, prancha do frontispício de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florença, 1568. Xilogravura (detalhe).

em analogia”.<sup>5</sup> Winckelmann – que, infelizmente, Foucault não comenta – representaria, no campo da cultura e da beleza, a virada epistemológica de um pensamento sobre a *arte* para a era – autêntica, já “científica” – da *história*.<sup>6</sup>

A história de que se trata já era “moderna”, já era “científica”, no sentido de ultrapassar a simples *crônica* de tipo pliniano ou vasariano. Visava a algo mais fundamental, que Quatremère de Quincy viria a descrever bem, em seu elogio a Winckelmann, como uma *análise dos tempos*:

O douto Winckelmann foi o primeiro a trazer o verdadeiro espírito de observação para este estudo; foi o primeiro a se permitir decompor a Antiguidade, analisar os tempos, os povos, as escolas, os estilos, as nuances de estilo; foi o primeiro a desbravar os caminhos e fixar os marcos nessa terra incógnita; foi o primeiro que, ao classificar as épocas, abordou a história dos monumentos, comparou os monumentos entre si e descobriu características seguras, princípios de crítica e um método que, retificando uma profusão de erros, preparou a descoberta de uma profusão de verdades. Regres-



2. Johann J. Winckelmann, prancha do frontispício de *Geschichte der Kunst des Alterthums* II, Dresden, 1764.

sando enfim da análise para a síntese, conseguiu formar um corpo com o que não passava de um amontoado de destroços.<sup>7</sup>

A imagem é significativa: enquanto os “amontoados de destroços” continuavam a se espalhar pelos solos e subsolos da Itália e da Grécia, Winckelmann, em 1764, publicou um livro – sua grande *História da arte entre os antigos* – que, segundo a expressão de Quatremère, “formou um corpo” com esse material disperso. Um corpo: uma reunião orgânica de objetos cuja anatomia e fisiologia seriam como que a reunião dos estilos artísticos e sua lei biológica de funcionamento, ou seja, de evolução. E também um corpo: um *corpus* de conhecimentos, um *organon* de princípios. Ou até um “corpo de doutrina”. Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples *curiosidade* dos antiquários, algo como um *método histórico*.<sup>8</sup> Desse ponto em diante, o historiador da arte já não se contentou em colecionar e admirar seus objetos: como escreveu Quatremère, ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou, “voltou da análise para a síntese”, a fim de “descobrir as características seguras” que dariam a qualquer *analogia* sua lei de *sucessão*. Foi assim que a história da arte se constituiu como “corpo”, como saber metódico e como uma verdadeira “análise dos tempos”.

A maioria dos comentaristas mostrou-se sensível ao aspecto metódico ou doutrinal dessa constituição. Winckelmann fundou uma história da arte menos pelo que descobriu do que pelo que construiu. É insuficiente fazer com que se sucedam o Winckelmann “crítico estético” das *Reflexões sobre a imitação das obras gregas* e o Winckelmann “historiador” da *História da arte entre os antigos*:<sup>9</sup> não há dúvida de que a “crise estética” do Iluminismo entrou em ação até na maneira como ele teve de recolher seu material arqueológico de base.<sup>10</sup>

Nas exegeses dessa obra também sentimos certo incômodo teórico ligado à figura contraditória que representaria, por um lado, o fundador de uma *história* e, por outro, o zelador de uma *doutrina* estética. Não convém dizer apenas que essa contradição “é só aparente”.<sup>11</sup> É preciso dizer que ela é constitutiva. Como bem mostrou Alex Potts, a *História da arte entre os antigos* fundou a perspectiva moderna do conhecimento sobre as artes visuais por meio de uma série de paradoxos em que, constantemente, a posição histórica é tecida por postulados “eternos”, ou, inversamente, em que as concepções gerais são abaladas por sua própria historicização.<sup>12</sup> Longe de deslegitimar a iniciativa histórica instaurada – nisso só um historiador positivista ou ingênuo acreditaria, imaginando uma história que extraísse seus pressupostos apenas de seus próprios objetos de estudo –, essas contradições fundaram-na, literalmente.

Como compreender essa trama de paradoxos? Parece-me insuficiente ou até impossível separar, em Winckelmann, “níveis de inteligibilidade” tão diferentes que viessem a formar, no fim, uma grande polaridade contraditória: de um lado, a doutrina estética, a norma intemporal; de outro, a prática histórica, a “análise dos tempos”. Essa divisão, tomada ao pé da letra, acabaria tornando incompreensível a própria expressão “história da arte”. Pelo menos é sensível o caráter eminentemente problemático dessa expressão: que concepção da arte ela admite que se faça história? E que concepção da história ela admite que apliquemos às obras de arte? Trata-se de um problema árduo, porque tudo se sustenta, porque uma tomada de posição quanto a um único elemento incita a uma tomada de posição quanto a todos os demais: não há história da arte sem uma filosofia da história – ainda que espontânea, impensada – e sem uma escolha de *modelos temporais*; não há história da arte sem uma filosofia da arte e sem uma escolha de *modelos estéticos*. Há que se tentar identificar de que modo, em Winckelmann, esses dois tipos de modelos trabalham juntos. O que talvez seja um modo de vir a compreender melhor a dedicatória colocada no final do prólogo da *História da arte entre os antigos* – “Esta história da arte, eu a dedico à arte e ao tempo” –, cujo caráter quase tautológico preserva, aos olhos do leitor, uma espécie de mistério.<sup>13</sup>