

GURUFIM PARA HISTÓRIA DA ARTE. SOBRE REGIMES HISTORIOGRÁFICOS E EXPERIÊNCIAS DO MORRER

GURUFIM FOR ART HISTORY. ABOUT HISTORIOGRAPHICAL REGIMES AND DYING EXPERIENCES

Antônio Barros¹

RESUMO: O artigo consiste em re-apresentar, sequencial e resumidamente, cinco regimes historiográficos da arte que, na perspectiva da crise e dos desafios historiográficos contemporâneos, pontuam como obras capitais entre o século I e a virada do século XXI. São eles os formulados por Plínio, o Velho, Giorgio Vasari, Joachim Winckelmann, Aby Warburg e Hans Belting. Nos interessa, sobremaneira, marcar suas diferenças, mas buscando nessa recapitulação em conjunto agenciar certo “fazer sistema” entre tais regimes a partir das relações historiográficas que encontramos cada qual performando entre experiência artística e experiência do morrer. Metodologicamente, optamos por abordar cada um desses regimes a partir daquilo que poderiam ser suas respectivas imagens de “frontispício” – nos encaminhando, principalmente, por leituras e comentários de Didi-Huberman. Bem como nos alinhando ao sentido e à terminologia historiográfica pacificados pelo trabalho paradigmático de François Hartog. E concluímos elaborando hipótese para a consideração do devir destes regimes.

Palavras-chave: regimes historiográficos; história da arte; morte; imagem; frontispício.

ABSTRACT: The article consists of re-presenting, sequentially and briefly, five historiographic regimes of art that, in the perspective of the crisis and contemporary historiographical challenges, point out as capital works be-

1 Pós-doutorando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP-SP. Bolsa FAPESP: 2022/04845-4. E-mail: tonileo.artista@gmail.com ORCID: 0000-0002-7950-7511

tween the 1st century and the turn of the 21st century. Those regimes were formulated by Pliny the Elder, Giorgio Vasari, Joachim Winckelmann, Aby Warburg and Hans Belting. We are particularly interested in marking their differences, but seeking in this joint recapitulation to arrange a certain “making system” between those regimes based on the historiographical relationships that we find each one performing between the artistic experience and the dying experience. Methodologically, we chose to approach each of these regimes from what their respective “frontispiece” images could be – guided us mainly by readings and comments by Didi-Huberman. As well as aligning ourselves with the historiographical meaning and terminology pacified by the paradigmatic work of François Hartog. And we conclude by elaborating a hypothesis for the consideration of the becoming of those regimes.

Keywords: historiographic regimes; art history; death; image; frontispiece.

Em “*El arte muere, el arte renace: la historia vuelve a comenzar*”, primeiro capítulo de *La Imagen Superviviente*, Didi-Huberman se vale das respectivas imagens frontispícias da obra de Vasari (o Juízo Final) e de Winckelmann (o voo olímpico) para discutir paralelamente os operativos fundamentais de suas historiografias da arte. No capítulo seguinte, dedicado a situar Warburg em relação àqueles autores, Didi-Huberman lança mão do mesmo método de apresentação, porém como ao longo da carreira Warburg preferiu os textos e apresentações pontuais em vez de concentrar sua pesquisa historiográfica em um grande livro, o consagrado teórico francês elege a gravura de Dürer, “A Morte de Orfeu”, como compatível “frontispício” dado o caráter tão diminuto quanto seminal da conferência de Warburg em 1905 (Didi-Huberman, 2009). Ainda na sua longa aventura pelo pensamento warburgueano, Didi-Huberman também se preocupou em retrazar esse percurso até o contraste entre a historiografia de Vasari e aquela que encontramos de modo rarefeito nos livros de Plínio, o Velho. Apesar da falta de ilustrações na *História Natural* (século I), no primeiro capítulo de *Diante do Tempo* Didi-Huberman novamente encontrou um possível equivalente de imagem frontispícia, porque o Livro 35 de Plínio (sobre a Pintura) abre justamente nos apresentando a questão da *imago*, a máscara funerária ritualística romana.

Encaminhados por essas leituras, neste artigo propomos retomar esses paralelismos de regimes historiográficos através de “imagens frontispícias” que expressam seus operativos fundamentais, contudo voltados para investigar a relação entre historiografias da arte e a experiência do morrer. Para tanto, reapresentaremos de forma resumida os já referidos regimes (de Plínio, Vasari, Winckelmann e Warburg) numa organização propriamente de conjunto que incrementa as análises de Didi-Huberman ultrapassando-as. Isto é, a fim da hipótese de fazer sistema entre esses regimes pelo enfoque que cada qual oferece para a relação historiográfica arte-morte, nos parece crucial abordar também o regime historiográfico que foi consumado nas vésperas daqueles livros de Didi-Huberman: o também muito influente *O Fim da História da Arte*, de Hans Belting, que traz por frontispício um Jano como colagem de Peter Greenaway.

No que concerne à metodologia, tomamos por referência o trabalho paradigmático de François Hartog, *Regimes de historicidade*, não só nos usos de sua terminologia, mas especialmente no sentido de seus esforços. Isto é, desde a noção de *regime*, como operatória heurística, à defesa do discurso sobre historicidades anteriores ao século XVIII. Em particular, a postulação do que assim pode propor o historiador: desdobrar os questionamentos sobre nossas relações com o tempo e tentar melhor compreender o tempo presente; que na História da Arte, como se vê, padece de quadro bastante semelhante, senão interior mesmo, ao *presentismo* teorizado por Hartog (2013). É nele também que encontramos bem resolvida a introdução da figura de uma “longa galeria” de pensamentos sobre o tempo, o que em primeiro lugar inspirou, neste artigo voltado à História da Arte, propormos também abordar cada qual dos regimes que selecionamos – estas construções que não podem ser “diretamente observadas”, que só se pode “apreender obliquamente” – através da imagem que identificamos como seus respectivos frontispícios (conforme as devidas explicações e justificativas já apresentadas).

Finalmente, quanto à organização do artigo, ele vai disposto em seis partes. As cinco primeiras para a re-apresentação e comentários sobre cada um dos regimes de História da Arte que mencionamos, sempre concentrados numa certa imagem e seu operativo concreto, marcando suas diferenças de inteligibilidade. Mas, nessa curta galeria de pensamentos sobre a relação entre a experiência artística e a experiência do morrer, a última parte se dedica a recapitular em sistema os cinco regimes, oferecendo,

a título de provocação intelectual, uma hipótese alternativa de imagem e de operativo historiográfico.

O REGIME DE PLÍNIO, O VELHO

A *História Natural* inaugurou o gênero enciclopédico na literatura ocidental versando sobre as mais variadas matérias ao longo de 37 livros. Nos últimos, ela explana os assuntos relativos à mineralogia e, em meio a eles, formula considerações sobre as artes visuais. Esses escritos constituem a mais antiga composição, mais ou menos metódica, de história da arte que conhecemos. Destaca-se o Livro 35, que funciona retoricamente como museu imaginário do cânone da pintura antiga. Fonte fundamental que propiciou ao longo dos séculos múltiplas apropriações, alusões e reinterpretações dos seus motivos e temas em novas produções visuais – desde verdadeiros *remakes* artísticos até argumentações teóricas. O paradoxo é que não há qualquer ilustração nos livros da *HN*, nem se conservou histórica e arqueologicamente nenhum registro visual seguro das obras desse cânone.

Ainda assim, nos primeiros quinze parágrafos do Livro 35 Plínio nos fornece uma verdadeira “imagem” do seu regime historiográfico através de um tipo de “frontispício narrativo”: sua efetiva teoria geral da arte no interior da *romanitas*. Começa justamente demarcando uma temporalização cindida entre dois tempos heterogêneos. Plínio afirma que “a pintura, arte nobre outrora . . . que tornava célebres as pessoas que achava dignas de legar à posteridade”, foi banida pelos mármore e ouro; “Esta é a pura verdade: a moleza pôs a perder as artes, e, já que faltam os retratos das almas, descuram-se também os dos corpos” (Plínio, o Velho, 1996, p. 318). Esta cisão temporal é argumentada pelo contraste intransponível entre extravagâncias e o que seriam as verdadeiras obras de arte, isto é, aquelas que dignificam e cujos retratos não só expressam os corpos como as almas sobrepondo-se à materialidade empregada. É desse fundo narrativo que surgem as figuras em primeiro plano, mas propriamente as *imagines*, as máscaras de cera dos antepassados empregadas nos ritos fúnebres:

Outras eram as coisas que se tinham para ver nos átrios dos nossos antepassados; não estátuas de artistas estrangeiros, não bronzes ou mármore, mas fisionomias, impressas em cera, eram dispostas em nichos individuais para serem retratos [*imagines*] que formariam nos cortejos dos fune-

rais gentilícios, e sempre que morria alguém, comparecia toda a gente que um dia tinha sido daquela família. A árvore genealógica, com suas ramificações, descia até os retratos que eram pintados [*imagines pictas*]. (Plínio, o Velho, 1996, p. 318)

O que Plínio reivindica neste trecho é uma origem romana da noção de *imagines*, noção que fundamenta essa teoria da arte e seu respectivo regime historiográfico. Essa origem, como se vê, não é uma questão de anterioridade cronológica: no parágrafo 15, Plínio chega a afirmar que “o problema dos inícios da pintura [se egípcio ou grego] é obscuro e não faz parte do plano dessa obra” (Plínio, o Velho, 1996, p. 319). Como enfatiza Didi-Huberman (2015, p. 77), trata-se então de uma origem antropológica, jurídica e estrutural. Ou seja, seu regime epistêmico é aberto ao conjunto do campo social e, em particular, à lei comum – escrita e, principalmente, a não escrita do *mos maiorum*, o culto/costume dos ancestrais. Este era um conceito central do que se entendia por moralidade tradicional em Roma, funcionando como um código que acabava por modelar os comportamentos e práticas sociais desde a vida privada até a militar e política.

Por isso, quando Plínio se refere à *imagines* não se trata de gênero artístico, como conhecemos modernamente, mas de um gênero jurídico: as máscaras como suporte ritual de um direito privado que atendem a um culto genealógico vinculado a certa antropologia da semelhança. As *imagines* eram sempre máscaras, que apenas podiam ser tomadas por retratos. Antes de tudo, tais “imagens” não se definem entre boas e ruins, belas ou feias, mas entre justas e injustas, legais e ilegais; sobretudo, pelo seu processo de propagar a “máxima semelhança”. É nesse ponto que a teoria das *imagines* se torna ainda mais contraintuitiva para nossa moderna concepção: a semelhança não diz respeito ao poder de representação ótica, mas de expressão material – *expressi cera* em vez de *signa*. Sua produção não envolvia um *disegno*, uma imitação ótica, mas um operativo material e matricial: o processo de duplicação do rosto pelo contato direto com um molde de gesso, que em seguida dava lugar à expressão física da tiragem de cera realizada a partir do molde. Isso caracterizava a semelhança legítima, que por geração expressava sua lei natural e por transmissão sua instituição jurídica. Então, nessa dupla face a máscara já não representava alguém, mas expressava a dignidade conquistada, a *dignitas*, termo concreto para o resultado final ou coroação dos demais valores morais envolvidos no *mos*

maiorum, porque ela era conquistada conforme o mérito efetivo dos seus ideais praticados e dos serviços prestados ao estado. Portanto, expressava toda uma relação entre mundo projetado e subjetivação. E o que caracterizava a introdução de alguém à esfera da *dignitas* era justamente a permissão de produzir sua máscara de cera para o seu funeral – após ter ocupado ao menos a posição de edil.

Nesse sentido, Didi-Huberman (2015, p. 89) aponta o fator estrutural da teoria pliniana valendo-se da antropologia contemporânea: a *imago* como aquilo que constitui o limite da sociedade romana, o ponto de ancoragem das relações sociais e das identidades. E, no entanto, essa imagem ela mesma como resultado expressivo de um regime historiográfico serve de operativo para legitimar não só as obras de arte romanas, mas também a de outros povos como gregos e egípcios. Bem como, noutro sentido, para deslegitimar outras obras, mesmo romanas, e para sobretudo configurar sua temporalidade como cindida: a teoria de Plínio indica justamente que essa arte, enquanto elemento estrutural, tinha morrido. Não se tratava de impossibilidade técnica e muito menos estilística: as máscaras continuariam por muito tempo a existir e serem produzidas; ademais, o período em que Plínio escreve é considerado o do próprio ápice do naturalismo e verismo representativo da estatuária romana. O que a teoria anuncia é que há uma noção de semelhança contrária à da *dignitas*, um uso e produção impróprios das imagens. Escrita e publicada precisamente nos anos subsequentes ao caos da sucessão da dinastia julio-claudiana, Plínio endereça essa cisão temporal não ao advento do império, mas aos modos de vida extravagantes consolidados a partir dos imperadores Cláudio e, especialmente, Nero (Plínio, o Velho, 1996).

Esta, por si só, já é uma temporalização de emaranhamento muito relevante, alcançando os textos de Políbio de dois séculos antes. Se, por um lado, historiador grego descreveu os ritos fúnebres públicos de elite, e em particular, o espetáculo glorioso das *imagines*, como a grande prática cultural no interior “Das causas da superioridade de Roma” sobre os outros povos (Polybius, n.d.); ele também antecipou na sua conclusão, ainda no auge das conquistas romanas, que quanto mais poder indisputado e maior o grau de prosperidade, mais extravagantes se converteriam os modos de vida o que conduziria a referida superioridade romana à decadência. Se obras contemporâneas como o *Satíricon*, de Petrônio, já corroboram a tese do tempo de Nero como o das maiores extravagâncias, a fundamentação artística do Livro

35 parece revalidar Políbio sugerindo que a decadência tinha seu resultado mais perceptível precisamente na crise das *imagines* fúnebres. De modo que enquanto emaranha-se na historiografia dos antigos, Plínio reafirma a cisão da sua própria temporalidade: a *luxuria* matou a *dignitas*.

Todavia, exatamente por esse longo emaranhado temporal, é decisivo ainda observarmos que tal teoria da arte fundada nas *imagines* só tenha sido redigida no momento mesmo da declaração de morte da própria arte. Mais: toda a teorização pliniana é redigida na forma narrativa de uma caminhada bastante específica. Começa fazendo um recorte perspectivo desde o plano externo amplo de onde se retiravam materiais luxuosos, até trazer a narrativa a um *close-up* em um hipotético quarto de uma casa romana tradicional (Plínio, o Velho, 1996). Mas, a partir daí voltamos a caminhar em sentido contrário, do íntimo da casa para a rua. No trecho da discussão das *imagines*, o texto se enreda de modo muito inventivo direto para a procissão dos ritos fúnebres: depois de comentar as máscaras nos armários e nos átrios das casas, a teoria como que caminha até a sala dos arquivos, avança em comentário até as portas e soleiras das casas, e então segue pelas ruas até passar por outros espaços públicos. Portanto, não é exagero considerar que Plínio explana seu regime enquanto narra um movimento semelhante ao dos mortos romanos: desde a perdição conquistando valores no exterior, ao velório no interior da casa, e enfim a partida para a procissão fúnebre. A diferença é que nessa narrativa o morto é a própria arte.

Vale lembrar que as *imagines* eram produzidas projetando a morte do retratado (no auge da vida pública, em geral com menos de 40 anos) e não no momento pós-morte (como máscaras mortuárias). De modo que, o traço propriamente dignificante dessas máscaras se encontrava com um processo de experiência da morte específico: como se fosse preciso projetar e querer o morrer, operá-lo, produzi-lo como instância máxima de produção artística. Mas também na direção inversa porque: de um lado, a enciclopédia de Plínio não garante a morte como certeza (e reporta exemplos de pessoas que voltaram à vida; Plínio, o Velho, 1996), de outro lado, confere um duplo sentido retórico para *suprema opera* ao estabelecer que as obras interrompidas pela morte dos artistas no momento em que eram feitas são, em particular, mais admiráveis do que as obras que eles terminaram (Plínio, o Velho, 1996).

Não por acaso encontramos em Apeles de Cós, o ápice artístico da Antiguidade conforme a *HN*, o melhor exemplar do operativo desse regime.

Dentre outras façanhas, ele era capaz de: retratos com tal semelhança que adivinhos podiam fazer previsões sobre o retratado através deles (35.88); retratos de pessoas em ponto de morte (35.90); pintar até mesmo o que não se podia pintar (35.96); sobretudo, era quem sabia quando tirar a mão do quadro (35.79), sugestão no mesmo sentido com que a morte precisava intervir em outros artistas. Inclusive, é a morte de Apeles a mais bem narrada e significativa do regime. Sua *Vênus Anadiômena*, muito elogiada em versos e honrada por imperadores, quando teve sua parte inferior danificada não se pôde encontrar ninguém capacitado para restaurá-la com a qualidade original, o que serviu para glorificar ainda mais o artista. Plínio então sobrepõe planos temporais e conta que ela terminou se deteriorando totalmente e sendo substituída por ninguém menos que... Nero. Mas, para além dessa, Apeles já havia começado uma segunda *Vênus* a fim de superar a primeira. Foi então que a Morte, invejosa, lhe “tirou a mão do quadro” e não foi possível encontrar ninguém que a pudesse terminar. De novo, tornando a obra interminável a obra suprema de sua carreira (Plínio, o Velho, 1996).

Em suma, embora paradoxal, não há nenhum desacordo entre a teoria artística das *imagines* ter sido expressa no momento mesmo em que se afirmava sua morte; mais do que isso, na narrativa mesma do seu rito fúnebre. Assim, o que encontramos naqueles primeiros parágrafos do Livro 35 é a *imago* das *imagines*, a imagem digna das máscaras de cera (das quais não temos nenhum registro visual).

O REGIME DE GIORGIO VASARI

Como fica claro na narração do próprio Vasari sobre como surgiu o projeto de sua historiografia, o seu máximo *agon* era Plínio, apontado como despreparado em técnica e conhecimento para falar sobre arte. Porém, isto não se tratava somente de incapacidade pessoal: assim como a arte renascentista teria superado a antiga, também o apreço artístico teria alcançado novos patamares de formulação que a Antiguidade não conheceu. É nesse sentido que Vasari toma para si a tarefa de fazer “mais que um tratadinho similar ao de Plínio” e termina por constituir um gesto revisionário decisivo.

De um lado, o próprio Renascimento vasariano apresentou-se como uma repetição do “nascimento” romano da história da arte que Plínio encarnava

para todos. A *História natural* jamais deixou de servir de modelo espontâneo aos discursos sobre a arte pictórica ou escultural; o vocabulário vasariano apresentou-se, com frequência, como uma tradução literal das noções plinianas; enfim, o moderno vasariano apresentou-se explicitamente como uma ressurreição do *antico* romano, para além dessa “era sombria”, *vecchia*, imposta pela Idade Média aos olhos do historiador florentino. Mas, por outro lado – ultrapassando um certo ponto de evidência em que a leitura desses textos se mantém habitualmente –, o Renascimento vasariano terá igualmente procedido sub-repticiamente a uma inversão do “nascimento” da história da arte segundo Plínio. (Didi-Huberman, 2015, pp. 72-73)

Vasari tomou livremente o muito que encontrou em Plínio, apesar do pouco-caso que lhe apraz sugerir: a organização de linhas de desenvolvimento estilístico, a sua estruturação por artistas, e algum interesse anedótico no epidítico. Contudo, no plano de uma tal história *vera e propria*, os artistas que na *HN* eram meros vultos anedóticos, máscaras de personalidades artísticas, ganham de fato “biografias” como pessoas de carne e osso, com suas datas de nascimento, de morte, de trabalhos, bem como suas paixões e venturas. E enquanto na *HN* havia apenas as relações entre estas “máscaras” como enredamento narrativo, na obra de Vasari se apresenta uma organização dos fatos em um nível de narrativa superior a eles, uma linha de desenvolvimento histórico que encadeia e projeta as relações dos biografados além de funcionar como parâmetro de avaliação de cada etapa do grande processo, em cada trabalho, artista e observação técnica:

... não era minha intenção fazer uma nota sobre os artistas e um, digamos, inventário das suas obras; ... isso eu poderia fazer com uma simples tabela, sem inserir em lugar nenhum os meus juízos a respeito. ... empenhei-me não só em dizer o que fizeram os artistas, como também em selecionar, para comentar, o que há de melhor naquilo que é bom, e o que é ótimo no que há de melhor, observando cuidadosamente técnicas, expressões, estilos, traços e inventividade de pintores e escultores. (Vasari, 2011, p. 169)

Portanto, a superação do despreparo de Plínio passa pela consumação de um *juízo* acadêmico como fundamento organizativo em vez do culto genealógico: não só o enredo historiográfico passa a ser comandado por um regramento ou normatividade em vez das meras relações de filiação e aliança, como saem as figuras dos mortos em favor das figuras dos vivos, ou melhor, das vidas renascidas. Portanto, um regime que no interior de uma fortíssima

cultura católica encontra sua imagem operativa no acontecimento do Juízo Final: quando os mortos são ressuscitados e os dignos são elevados a uma glória maior do que qualquer outra que já tinham conhecido. É dessa maneira que Vasari não só “supera” Plínio como o subsume no interior do seu regime: *As Vidas dos Mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*.

Figura 1 - Frontispício do Volume I da edição de 1568 de *As Vidas*.



Na *HN* a história da arte surge como digressão proveitosa no tema da mineralogia, os artistas e obras estão em meio à ordem dos materiais. Já *As Vidas* começam com uma apresentação dos materiais necessários às artes, porém apenas para preparar o terreno, como informação preliminar e estritamente técnica para introduzir o real assunto da obra: a ordem da ideia

que tira a matéria bruta do inanimado para a vida. É essa intelectualidade artística o grande conteúdo das biografias vasarianas, tendo por fundamento entre as artes visuais o desenho como essa prática de projeto, planejamento ideativo anterior à realização material.

derivam do desenho, que é necessária fonte de todas, sem o qual nada existe. . . . por meio do qual tudo o que está perdido é reencontrado . . . como podeis ver na leitura das vidas dos artistas; estes, ajudados pela natureza e pelo estudo, fizeram coisas sobre-humanas por meio apenas do desenho. . . . é o desenho, fundamento delas, e, aliás, a própria alma que concebe e nutre em si todas as partes dos intelectos, (Vasari, 2011, pp. 66-67)

Assim, o *disegno*, guardando todas as suas relações etimológicas com “*desígnio*”, altera também a impressão tátil pelo contato direto entre retratado e máscara, em Plínio, pela imitação ótica e intelectual que à distância sobrevém à matéria. Tudo isso implica uma arquitetura própria da temporalidade. No segundo proêmio, Vasari (2011, p. 170) teoriza que acima das qualidades pessoais dos seus biografados há “qualidades dos tempos”, que são três: a primeira época recupera o sentido do que havia sido perdido, a segunda o desenvolve, e a terceira finalmente atinge o ponto mais elevado, superando a própria Antiguidade. Portanto, para Vasari o objeto artístico de sua historiografia é aquele que pelo desenho e juízo acadêmico é capaz de resuscitar a arte que estava morta. Porém, qual arte ressuscita? Não a arte que Plínio afirmava ter morrido, mas a que ele afirmava ter matado: ressuscita a arte do tempo contemporâneo de Plínio (em vez do tempo cindido), a retratística notadamente naturalista e as ambientações em espaços tridimensionais, favorecidos durante a dinastia flaviana como expressão da vida concreta.

Um episódio curto da biografia de Michelangelo (edição de 1568) ilustra perfeitamente o operativo desse regime vasariano: ainda adolescente, aquele teria corrigido o desenho de seu mestre, Ghirlandaio, tomando uma “pena mais grossa” e redesenhando por sobre uma das figuras de lineamentos mais finos. O paralelo é sutil com uma das mais afamadas anedotas de Plínio: Apeles e Protógenes disputando quem era capaz de fazer a linha mais fina como critério da excelência artística (Plínio, o Velho, 1996). Mas o paralelo é tal que, além de revelar como os modernos superam os antigos, e como o *guidizio* de Michelangelo em particular supera a todos, revela também – pela *maniera* mesma com que Vasari enreda seu texto – como seu regime supera o

de Plínio. Ele reescreve a anedota com pena mais grossa, cobrindo o texto pliniano que fica sem qualquer menção direta, e reorganizando as linhas antigas. O que eram apenas vultos em linhas, convertem-se em corpo volumétrico, plástico. Ainda: Plínio conclui sua anedota confessando que aquela obra de maior admiração entre os antigos tinha sido consumida por um incêndio, Vasari (1856, p. 161) termina registrando que o desenho michelangeano seguia conservado por ele próprio.

De fato, é ao convívio com Michelangelo que em geral se atribui o essencial das concepções histórico-artísticas e dos conceitos estruturais da obra escrita de Vasari. Digno de nota que, em 1550, Michelangelo (como citado em Marques, 2011, p. 53) lhe chama “ressuscitador de homens mortos, que alongais a vida aos vivos, ou melhor, que aos que mal vivem arrebatais por infinito tempo da morte”. Enquanto no mesmo ano a biografia vasariana terminava registrando que “onde quer que ele [Michelangelo] tenha posto sua divina mão tudo ressuscitou e ganhou vida eterna” (Marques, 2011, p. 736). De modo que, enfim, toda a teleologia da temporalidade de Vasari se condensa aqui:

Michelangelo representa a pedra angular da concepção histórica e da doutrina artística de Vasari, bem como o ponto de chegada das *Vite* porque sua biografia é construída de modo a refletir a forma e o movimento geral de superação do Antigo impressos na “biografia” da arte italiana a partir de Cimabue e Giotto, como se Vasari fizesse sua, *avant la lettre*, a intuição de Ernst Haeckel segundo a qual a ontogenia recapitula, em seu percurso, as sucessivas etapas da filogenia. Assim, as 16 sucessivas superações de Michelangelo acima evocadas recapitulariam no âmbito de um percurso biográfico as três Idades vasarianas da história da Arte, culminando na superação do próprio horizonte da Antiguidade. (Marques, 2017, pp. 11-12)

Dessas superações, a derradeira é precisamente a superação de si próprio no afresco do *Juízo Final* – obviamente, o modelo do frontispício e do projeto vasariano. Assim, *As Vidas* “começam” com um *disegno* do Juízo e “terminam” na única biografia com o biografado ainda em vida, mas já apontado como imortal depois de pintar e impor o próprio *guidizio*: “Nos contornos dos arredondamentos por ele realizados de um modo que nenhum outro conseguiria, percebem-se o verdadeiro juízo, a verdadeira danação e ressurreição. Em nossa arte, esse é o exemplo e a grande pintura enviada por Deus aos homens na terra” (Marques, 2017, p. 735).

O REGIME DE JOACHIM WINCKELMANN

Embora Vasari tenha de fato substituído o gênero jurídico da arte por um gênero propriamente artístico e fora da lei comum, posto que o juízo é acadêmico e formado por uma comunidade de artistas no interior de uma cultura estética, ainda assim sua paternidade da moderna História da Arte é, em geral, dividida com Winckelmann. Isto porque é este quem no interior dessa cultura ilumina por primeira vez os métodos e instrumentos conceituais necessários à classificação de diferentes realizações artísticas.

Se Vasari desce até os materiais apenas para dali, pela ordem da ideia e com o desenho, renascer a vitalidade artística, Winckelmann trabalhando com os achados arqueológicos da escultura da Antiguidade em Roma prefere investigar a relação destes com as camadas de estratificação dessas materialidades. Em resumo, trata-se hoje de uma noção arqueológica básica: as diferentes profundidades de estratificação indicam diferentes tempos, quanto mais fundo, mais antigo. Contudo, isso leva a noções mais sofisticadas como o estudo dos próprios sedimentos, como eles se comportam ao longo do próprio tempo, como o resistem e como se perdem, enfim como marcam suas diferenças pelos meios mesmos em que sobrevivem e como estes meios representam, eles mesmos, grande variedade de acontecimentos.

A História da Arte da Antiguidade (1764) dedica o primeiro capítulo ao tema da origem da arte “e as causas de sua diversidade entre os povos”. Na sequência discorre, capítulo a capítulo, as características “essenciais” e “verdadeiras” que configuram diferentemente a arte entre os egípcios, os fenícios, os persas, e os etruscos. Com esse grande painel, tão geográfico quanto cronológico, é que passa à arte entre os gregos: explicando suas razões, motivos de sua superioridade, sua essência, e todo um processo orgânico de desenvolvimento e decadência de seus diferentes estilos. Finalmente, dedica ainda um capítulo separado aos romanos. Tudo isso de modo que a história das obras de arte está em relação íntima mais propriamente com a história social e política dos povos antigos do que com as biografias de seus respectivos artistas.

La historia del arte de la Antigüedad que me propuse escribir no es una mera narración de los períodos y las transformaciones que aquél experimentó, . . . mi intención no es otra que ofrecer el ensayo de una cons-

trucción teórica. . . el fin último es la esencia del arte, y en este fin poco influye la historia de los artistas . . .

La historia del arte ha de enseñar el origen, el desarrollo, la transformación y la decadencia del arte, así como los distintos estilos de los pueblos, las épocas y los artistas, y demostrar en la medida de lo posible lo enseñado a través de las obras de la Antigüedad que se han conservado. (Winckelmann, 2011, p. 5)

Contudo, alguns detalhes dessa declaração de princípio pedem maior atenção para entendermos em toda a sua dimensão o frontispício da Parte II, quando o autor faz a transição do estudo das essências internas das obras para suas circunstâncias externas: um voo olímpico e triunfante de um deus pagão guiando uma quadriga e trazendo a luz para a terra fulminando figuras serpenteantes e titânicas. O primeiro ponto a observar é a noção de “construção teórica”. Trata-se de educação dos sentidos em favor de um modo objetivo de visão capaz de reconhecer como as coisas realmente são. Winckelmann, então, já está muito afastado tanto de Vasari quanto de Plínio enquanto disputa agônica e narrativa.² Mas talvez por isso mesmo esteja mais próximo da “história natural”, gênero que ele apreciava e que (junto com seu interesse por questões médicas) sugere o pensar sobre arte em paralelo aos processos orgânicos. Outro ponto, decisivo para entender os demais, é a insistência que isto deve ser aprendido com as obras conservadas da Antiguidade. O que em uma leitura apressada indica uma abordagem bastante materialista, como também se sugeria pelos seus métodos críticos elaborados junto às noções arqueológicas. Mas não é bem assim, como revelam mais claramente seus comentários sobre pintura antiga.

Ainda nas *Reflexões Sobre a Arte Antiga*, Winckelmann (1993, p. 63) concluiu frustrado que: *Todos os elogios que se podem fazer às obras da escultura helênica deveriam provavelmente ser feitos também às pinturas dos gregos. Mas o tempo e a fúria dos homens privaram-nos dos meios que nos permitiriam formular a este respeito uma opinião irrefutável.* Sabemos que o trecho tem implicações plinianas justamente pela última frase sobre “os meios” para “uma opinião irrefutável”. Nem todas as pinturas antigas desapareceram (na verda-

2 Se, para Vasari (2011, p. 169), Plínio era um despreparado tanto no sentido técnico quanto por não ter visto a maioria das obras que comentava, Winckelmann lança crítica semelhante ao próprio Vasari sugerindo, ironicamente, que ele sofria de cegueira.

de, elas continuam a aparecer): conhecemos muito da pintura vascular, parietal e mosaica da Antiguidade. Porém, não é a elas que Winckelmann se refere como “meios”, mas às *grandes obras* conforme Plínio ou Pausânias. Como já exposto, dessas não se conservou qualquer registro visual capaz de assegurar a representação dos originais. Por isso, a impossibilidade de uma “opinião irrefutável”, mas por isso também o sentido de história da arte reelaborado por Winckelmann. Pois, o que se camufla na sua reflexão é que não foram perdidas apenas as pinturas, mas também as esculturas antigas originais – fato histórico absolutamente consciente para ele. Daí sua mais brilhante e apolínea proposição histórica: traçar a história natural de um modelo metafísico, de um ideal que, como salienta Didi-Huberman (2009, p. 18), *se aprehende, se reconhece, a través de una “contemplación real de los objetos” . . . Pero no a través de una contemplación de los objetos reales*. Ou seja, através apenas das cópias, dos fragmentos, e até dos indícios puramente textuais que se encontrarem, por que é o *espírito* que voa até a essência das obras de arte.

Figura 2 - Frontispício da Parte II da História da Arte da Antiguidade.



De volta à sua *História*, é nesse sentido que o frontispício representa seu regime historiográfico neoclássico em toda sua contradição. Uma forma de conteúdo apolíneo atravessando toda a escura materialidade até o voo livre pelos céus liberando a luz por sobre as formas rastejantes. A imagem retrata uma figura como os achados arqueológicos romanos, atravessando as camadas e camadas grotescas de sedimentos, e sobrevivendo triunfantes à superfície. Porém, mais na sua forma ideal e celeste do que sua forma material e terrena, quase sempre fragmentária e quase sempre cópia romana do original grego. Pois também vale notar como, curiosamente, a imagem representa a divindade tão cortada ao meio quanto as criaturas na parte inferior: estes são meio homens, meio serpentes, aquele tudo indica que é uma figura antropomórfica inteira, mas imageticamente apresentada com as formas dos cavalos da cintura para baixo. De modo que, se esta *História* criou a verdadeira história das artes figurativas, é preciso assinalar suas contradições: junto à concepção e esforço por uma história interna às obras de arte se erguia nesse interior um tipo de exterioridade, de assunção para além do que se encontra de fato. Em vez, por exemplo, da fundamentação pliniana e romanizante da arte em geral, ele concebeu história interna às próprias obras que, no entanto, se garantia traçar as diferenças entre expressões artísticas distintas, ao mesmo tempo estipulava normas ideais de imitação por definição, inalcançáveis. Inclusive, interessante notar como em toda sua produção Winkelman insistiu na ideia da *influência do céu* como determinante na diversidade artística (vide, p.20-21).

Em suma, ao fundamentar um regime historiográfico no trabalho direto com as cópias e fragmentos, o historiador alemão não resistiu a promover a partir delas mesmos critérios abstratos, até mesmo anti-históricos, de validação e imitação artística. Sua história dos tempos era ao final conformada por uma exterioridade construída ao estilo neoclássico. E seu operativo é melhor ilustrado pelas observações sobre o *Apolo Belvedere* – estátua redescoberta provavelmente na virada para o século XVI, cópia romana de cerca de 120-140 d.C. do original atribuído a Leocares, 350-325 a.C.:

representa el supremo ideal del arte. El artista la creó enteramente conforme al ideal y no tomó de la materia más que lo imprescindible para realizar y hacer visible su intención. . . . La contemplación de esta maravilla del arte me hace olvidar todo lo demás, y yo procuro adoptar una postura digna para poderla admirarla como se merece. . . . mi siento transportado a Delos

... Y me parece que la figura de mi contemplación, como la de Pigmalión, cobra vida y movimiento. (Winckelmann, 2011, p. 179)

Porém, conforme lembra Didi-Huberman (2009, p. 14), esse regime se encerra numa “página terrível” em que confessa todo seu luto por suas obras que só têm presença a partir de ausências categóricas, sem esperanças, e evocadas apenas como potências passadas:

... nosotros sólo nos hemos quedado con una sombra del objeto añorado, pero su pérdida no hace sino aumentar nuestro anhelo, y así contemplamos las copias de los grandes originales con un interés mayor del que habríamos mostrado de haber llegado a poseerlos. Nos sucede a veces como a las gentes que se empeñan en ver fantasmas donde nada hay. (Winckelmann, 2011, p. 194)

O REGIME DE ABY WARBURG

Depois de Winckelmann há, certamente, grande escala de alterações de ênfases na concepção de História da Arte, mas é em Warburg que encontramos o ponto seguinte mais frontalmente problemático. Segundo o próprio, revisando todo o seu percurso intelectual, desde o começo da carreira o grande impulso de suas pesquisas apareceu como a necessidade de uma “correção à doutrina de Lessing, ou mais exatamente à ideia de Winckelmann a respeito da serenidade olímpica da Antiguidade” (Warburg, 2016, p. 184). Em jogo estava, sobretudo, o parâmetro esteticista legado por Winckelmann em que as obras, como vimos, eram compostas por formas e estilos puros, segundo um princípio idealista e através do modelo da imitação e representação. Funcional para a classificação estilística e temporal, mas cega para os efetivos processos de formação, transformação e fronteiras entre essas classificações.

Claramente apoiado em Nietzsche, Warburg se dedicou a buscar pelo dionisíaco em meio ao apolíneo daquele parâmetro estético, ou seja, o fundo emocional que compunha as imagens da Antiguidade. Uma pesquisa energética que rompe com a historiografia que tinha por função a identificação de figuras e decifração de significados. Portanto, radical inversão ao regime historiográfico que vimos antes. No panteão grego, Dionísio, deus das forças de dissolução da personalidade (como os êxtases e a embriaguez), consiste em polo

oposto ao de Apolo, deus marcado pelo autodomínio (segundo a máxima délfica do “conhece-te a ti mesmo”). Assim, a inversão de Warburg não se resume a troca de um deus pagão por outro acima da quadriga, mas se revela no interesse decidido pelas figuras serpenteantes, titânicas, e irreconhecíveis em vez da divindade olímpica triunfante e identificável. Desde sua quase obsessão pelo *Laocoonte*, em que as serpentes dominam energicamente toda a composição, como contraponto ao *Apolo Belvedere* (que conforme Winckelmann, parece flutuar ao mesmo tempo que se sobrepõe à serpente Píton); passando pela experiência presencial no *Ritual da Serpente* no Novo México, que marcaria profundamente suas reflexões culturais; até a definir seu próprio estilo de escrita como uma “sopa de enguias”, em que várias serpentes vivas se entrelaçam em movimentos contínuos formando um grande nó de forças.

Nesta inversão, o mais central dos conceitos que Warburg desenvolveu é o de *Nachleben*. O termo provoca disputas de tradução, como “reavivamento contínuo”, “sobrevivência”, e “vida póstuma”. Mas a despeito dos debates filológicos nos interessa aqui o sentido desse conceito como continuidade de elementos, símbolos e gestos que figuram numa descontinuidade ou sobredeterminação temporal – uma concreta *heterocronia*, isto é, o retorno anacrônico de valores expressivos que tencionam a transmissão linear da história.

Com Winckelmann e a essência o Antigo figurava o que sobrevive triunfalmente sobre seus concorrentes, com Warburg e o *Nachleben* o Antigo sobrevive apenas de maneira fantasmal à sua própria morte, de forma sintomática ao invés de imitativa, expressa sua transmissão pelos detalhes formais em vez das grandes identificações de figuras representadas ou significados. Se Winckelmann lamentava que as obras puras ou originais da sua historiografia eram todas perdidas ou ideais, e ele tinha que procurar por fantasmas para alcançar a contemplação real, Warburg afirma que é mesmo nas obras existentes que encontramos os fantasmas e que são essas impurezas que importam no seu regime historiográfico: história da arte como *História de Fantasmas para Gente Grande*. De modo que mesmo a “influência do céu” do regime anterior, agora se converte na pesquisa astrológica como campo de força histórico concreto de grandes fluxos e migrações geográficas, temporais e estilísticas.

Para compreender em si mesmos estes valores expressivos em suas dinâmicas de reavivamento Warburg elaborou outro conceito decisivo:

Pathosformel. Trata-se das gestualidades patéticas não como “fórmulas antigas”, mas como “formulações de pathos” entrelaçadas à dinâmica da vida histórico-cultural. Isto é, em lugar de, por exemplo, regramentos de proporção, agora se afigura a tensão psicológica expressa nos movimentos e gestos dos corpos. Warburg conta que foi através de uma leitura de Darwin que ele trilhou até este conceito: para o naturalista as expressões humanas seriam traços enfraquecidos de ações resolutas executadas no passado. “Assim, por exemplo, quando não gostamos de alguém, fazemos um movimento com a boca, como se mastigássemos algo levemente azedo” (Warburg, 2016, p. 187).

Nesse sentido, uma vez que os movimentos expressivos primitivos e utilitários são separados de suas necessidades imediatas e se convertem em formulações manipuláveis nos âmbitos da cultura, a *Pathosformel* seria como que a forma corporal do tempo que sobrevive de modo fantasmal e sintomático. A movimentação de sentidos junto aquela movimentação temporal do *Nachleben*, mas, designando a imbricação indissolúvel de uma carga emotiva e uma fórmula iconográfica. Assim, alarga a lógica representativa da História da Arte numa “ciência das expressões”, posto que as imagens teriam não só um fundamento biológico como estariam encarnadas de complexidades da dinâmica social. Ou seja, não é que artistas apenas teriam sido capazes de copiar fielmente seus modelos antigos, mas que o homem moderno em sua vitalidade continuaria, consciente ou inconscientemente, a se expressar com o mundo através de formulações simbólicas que remontam ao primitivo de seus fundamentos culturais.

Figura 3 - *Morte de Orfeu*, desenho de Albrecht Dürer, 1494.



Dürer e a Antiguidade Italiana (1905) é o primeiro texto em que Warburg trabalha com o conceito de *Pathosformel*, de modo que podemos tomar o desenho da *Morte de Orfeu* como “frontispício” simbólico do seu regime historiográfico (como já o fez Didi-Huberman, 2009), posto que ele resistiu a publicar em vida uma grande obra que o sintetizasse. Seu conteúdo temático não podia ser mais contrastante com os de predileção de Winckelmann: em lugar do Apolo sereno e triunfante, outro deus artístico em ponto de ser violentamente despedaçado e morto por bacantes fora de si. Aqui é o deus que rasteja no solo, inclusive com a lira apolínea solta no chão, enquanto figuras femininas se erguem poderosas cercando-o. Sobretudo, se o *Apolo* só expres-

sava suas emoções em detalhes das narinas e lábios, esta cena de Dürer está totalmente concentrada no seu momento de maior intensidade emocional.

Por tudo isso, Warburg (2015, pp. 87-89) abre sua conferência acusando a “doutrina classista e unilateral da ‘grandiosidade serena’ da Antiguidade (que ainda se faz presente e é refratária a uma observação mais detida do material)” de impedir o exame de como os artistas renascentistas procuravam “tanto por modelos para a mímica pateticamente acentuada como para a calma classicamente idealizadora”. O objetivo, então, será demonstrar essa dupla influência da Antiguidade, que em determinado ponto chega a ser assinalada, novamente, entre os polos do *Apolo Belvedere*, como medida ideal, e o *Laocoonte*, como forma estilizada dos “valores limítrofes da expressão mímica e fisionômica” (Warburg, 2015, p. 95). No entanto, o “ponto de partida seguro” para isso é *A Morte de Orfeu*, pois não só apresenta justamente a “fidelidade arqueológica” da formulação de páthos como também diz respeito a um motivo que não era meramente formal, mas antes “uma vivência intuída com paixão e compreensão . . . oriunda dos mistérios obscuros da saga dionisiaca” (Warburg, 2015, p. 91). De modo que Warburg, atentando para os detalhes da gestualidade patética que se repetem expressivamente em diferentes obras, de diferentes artistas, de diferentes tempos e regiões, introduz enfim um regime historiográfico “mais geral dos processos de circulação envolvidos na transformação das formas artísticas de expressão”.

Ou seja, Winckelmann havia realizado uma poderosa obra precisamente por conseguir estabelecer as diferenças de identificação nas artes de cada povo e de cada tempo, tendo para isso elaborado forçosamente classificações abstratas e exteriores de estilos e formas puras. Warburg re-orienta a história da arte justamente para os processos de intercâmbio, de transições e migrações, de todas as dimensões, na constituição mesma dos estilos (agora necessariamente pensados a partir das suas impurezas, das suas recorrências sintomáticas). Se o *Apolo* representava uma história dos vencedores, um sobrevivente ainda que em forma ideal das camadas e camadas de sedimentos, capaz de dar a ver uma essência em meio às existências, o *Orfeu* expressa uma história em que a própria obra é também uma dinâmica de sedimentações emocionais e antropológicas que sobrevivem. E se o *disegno* representou a ordem da ideia bem formada e justa por sobre a matéria, a fonte de toda arte, Warburg encontrará no desenho de Dürer os sintomas,

os fantasmas de várias outras obras, e só mais um passo nas transformações artísticas do próprio Dürer.

O operativo desse regime e temporalidade já está em germe totalmente expresso tanto na temática quanto no desenho do *Orfeu* e na apresentação das suas recorrências nas diversas outras imagens que Warburg oferece na conferência. Contudo, ele só foi vigorosa e formalmente desenvolvido quase vinte anos depois, quando o historiador da cultura passou a trabalhar no seu *Atlas Mnemosyne*. De fato, um laboratório, a tentativa de um novo paradigma epistemológico do conhecimento artístico. Afinal, para acompanhar os problemas levantados por Warburg não bastava a observação direta, imediata das obras, era preciso preparar meios de sobressaltar os entrelaçamentos e as contradições, as impurezas das expressões artísticas. O *Atlas*, enquanto laboratório, oferecia este “protocolo experimental”: painéis verticais de fundo negro onde se organizavam os contratempos das suas investigações a partir de fotografias em preto e branco de obras ou detalhes de obras, desenhos, objetos. Dessa forma as representações e formas puras de cada imagem num painel cedem lugar à exposição da dinâmica em aberto das forças que as compõem. No painel de nº57 da última versão do *Atlas*, 1929, encontramos o desenho de Dürer e o problema da sua gestualidade patética junto com algumas das imagens levantadas na conferência de 1905, mas também de outras imagens que parecem ter ampliado sua questão para Warburg nos anos seguintes – como *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* e *O Rapto das Mulheres*, ambas também de Dürer.

O REGIME DE HANS BELTING

Após sua própria morte, em fins de 1929, o trabalho de Warburg sofreu graves revisões em série, a maioria vinda de seus próprios pupilos como Gombrich e Panofsky, que acabaram por “exorcizar o *Nachleben*” (cf. Didi-Huberman, 2009, pp. 81-90). O fato é que seus conceitos ficaram obscurecidos até a virada dos anos 1990, quando passaram a exercer uma crescente influência. Isso se deve, é claro, ao trabalho de regaste teórico executado por pesquisadores de alta deferência especialmente no cenário europeu, como Bredekamp, Agamben, e Didi-Huberman. Mas, é de especial relevo que essa retomada tenha acontecido concomitante à configuração da grave crise narrativa da própria disciplina da História da Arte. Apontamos aqui como

seu principal formulador o teórico Hans Belting, e tomamos o seu *O Fim da História da Arte* como nossa última etapa desses pontos singulares dos regimes historiográficos da arte.

No final da década de 1980, Belting foi consolidando-se como um dos mais importantes teóricos para a arte contemporânea a partir de um ensaio homônimo, mas que ainda trazia uma interrogação ao final do título. Mais dez anos de reflexões teóricas, históricas, críticas e docentes o fizeram ampliar o ensaio e retirar a interrogação, afirmando então a perspectiva historiográfica de um abismo narrativo que já havia se concretizado entre história e obras de arte. A problemática central debatida na obra é a de uma crise imanente à percepção das obras de arte em sua construção histórica atual e que culmina, finalmente, na impossibilidade de qualquer história da arte se fazer vigente. Ao mesmo tempo, Belting advoga que tudo aquilo o que poderia ter sido escrito sobre a arte já o teria sido de alguma maneira, nos restando apenas a alternativa literária e mesmo anti-narrativa do epílogo.

A composição do livro é digna de atenção (e o próprio autor é atento a ela no seu curto prefácio). *O Fim* se divide em duas partes, cada uma com onze capítulos (não numerados na página índice) que geram uma significativa simetria entre as novas colocações do autor (parte I) e as complementações ao seu ensaio de dez anos antes (parte II). Assim, vale notar que já no primeiro capítulo, como que em espelho refletindo o último, o assunto são os epílogos. O corpo do texto inicia discursando sobre a impossibilidade de um qualquer discursar sobre arte – a não ser através do comentário epigráfico. É evidente a efetividade desse gesto de abertura em fecho, evidenciando o quanto esse não é propriamente um livro de história da arte, mas sim um outro ou talvez o decisivo epílogo à ela. Em contrapartida, do outro lado do espelho, o último capítulo da parte II tem por título “Os livros de Próspero”, apropriando-se por sua vez do título da adaptação de Peter Greenaway para o cinema (1991) de *A Tempestade*, de William Shakespeare. E se a última das imagens impressas no corpo de *O Fim* é a do Próspero cinematográfico trazendo atrás de si um espelho, a primeira imagem é anterior ao corpo textual do livro e também resultado do longa:

Figura 4 - Jano, *Peter Grenaway*, 1991.



... “colagem eletrônica” de um ser duplo, miticamente nu, à qual o diretor deu o nome do deus Jano, que, como sabe, podia olhar tanto para o passado como para o futuro – razão pela qual ele forneceu um motivo apropriado para a imagem de capa do meu ensaio. Aqui ele não apenas tem duas cabeças, mas porta um corpo duplo que é enredado em seus olhares. Assemelha-se ao anão da corte dos Médici, nos jardins de Boboli, que surge ao mesmo tema como emblema, de modo que temos uma chave duplicada da imagem. (Belting, 2006, p. 276)

O trecho é particularmente esclarecedor porque descreve bem a obra e manifesta o porquê da relevância do filme em si para o pensar do historiador e para o operativo mesmo desse regime em crise terminal. Trata-se de uma complexa rede de citações, alusões e reinterpretações de obras de arte (seja literatura, pintura, escultura, arquitetura, teatro...) compondo uma só imagem/obra. Mas não é mera reunião imaginativa, nem simplesmente sobreposição, nem mistura. É a criação de uma fantasia própria, capaz de desapropriar os consagrados enquadramentos de cada uma das referências ao tentar abolir exatamente essa sua fantasia própria. Assim, também é esclarecedor aquilo Belting deixa de dizer sobre esse Jano: diferente da representação tradicio-

nal, esse tem os rostos voltados um para o outro indicando que as visões de passado e futuro chegaram a um ponto de encontro decisivo e absolutamente centrípeto. Essa figura é aqui muito mais fechamento do que a abertura que caracterizava o Jano antigo. E se ela escapa de gerar um enquadramento na relação com as demais referências e com a diagramação emoldurada, gera ao menos uma encadernação – aponta para um encapar de livro; novamente reforçando o sentido de epílogo das artes como se os olhares/corpos de Jano tivessem percorrido tudo em direções opostas e por fim acabassem por se encontrar frente a frente.

É assim que no extremo oposto da obra vamos encontrar o próprio filme como operativo maior de sua temporalização palimpsesta, de colagens eletrônicas que retomam, vez outra e mais, o mesmo final, mas de modos diferentes, por meios diferentes. *O Fim* termina em livros, no plural, e livros literários, isto é, fantasiosos e nunca lidos. Nisso reside a adaptação de Greenaway. Mais do que rupturas ante o texto original, o filme altera a ênfase poética da ação teatral, guiada ou encantada pelo protagonista, para a questão livresca do mesmo. Na peça, Próspero, o ex-duque de Milão exilado pelo irmão, se encontra numa ilha perdida apenas com sua filha, um ser monstrengo local, e seus livros mágicos que trouxe consigo. Mas Shakespeare deixa em aberto quais são esses livros e, com sua singular maestria, se concentra em Próspero como ator/diretor de sua peça particular controlando magicamente o enredo, as personagens e as ações na ilha. Assim, o bardo manteve sob os braços desse ator/diretor os tais livros como roteiros, os quais prontamente devem ser ultrapassados para que a peça ganhe vida no palco. No filme, porém, são os livros propriamente que permitem toda a ação – haja vista a mudança do título.

Já na primeira cena, ao invés do navio sob a tempestade, surge uma folha de papel onde Próspero escreve uma das falas originais da peça: “Sabendo que amo os livros, forneceu-me volumes que, da minha biblioteca, amo mais que ao ducado”. O gesto poético fundamental de Greenaway é reverso ao do bardo: esquecendo-se da obra como peça para tomá-la apenas como texto escrito, como livro. Nessa vertente, a produção do filme preparou 24 livros específicos para seu Próspero, e eles são amplamente abordados ao longo do filme como problema poético inerente e não apenas como peças de cenário ou de atuação. Há cenas em que eles ocupam toda a tela com sua paginação, cenas em que se misturam a outras cenas da mesma forma que o Jano, cenas em que

apenas seus textos em letras de mão são sobrepostos sobre os personagens e as ações, cenas em aparecem simplesmente como livros sendo manuseados ou livros empilhados em estantes, e cenas de explosões livrescas em que páginas voam por todo lado.

Próspero então é um mago poderoso somente graças aos seus livros que a todo momento enquadram e desenquadram as ações, engendrando imagens com infinitos entrelaçamentos visuais. Agora, toda a ação é uma espécie de literatura feita cinema, na qual a câmera tem longas sequências simplesmente andando horizontalmente como a leitura de uma linha escrita sobre papel. É Próspero quem diz todas as falas de todos os personagens fazendo com que estes no falar apenas sejam consonantes ao seu dizer, num tipo de leitura em voz alta. A produção artística do filme trabalha todas essas questões livrescas com as já célebres influências barrocas, renascentistas e até mesmo rococós de Peter Greenaway em figurinos, cenários, arquiteturas e até mesmo nas atuações cênicas. Nessas influências somadas aos incríveis livros apresentados das mais variadas maneiras, o filme ganha o sentido profundo de uma grande montagem expositiva, ou talvez de uma história da arte pós-histórica.

A pós-história do artista, assim quero concluir, começou mais cedo e desenvolveu-se de maneira mais criativa do que a pós-história do pensador da arte. A conclusão lógica é representada por um filme de Peter Greenaway, que durante a elaboração deste texto descobri, cada vez mais, como meu interlocutor imaginário. (Belting, 2006, p. 13)

No concernente à questão literária do epílogo, há muito a ser visto a partir do filme. Na cena final, quando Próspero cumpre a promessa de renegar a magia, quebrar a vara e se livrar dos livros, surge em suas mãos o primeiro fólio de obras completas de Shakespeare, de 1623, porém faltando exatamente *A Tempestade*. Em seguida, surge a sua própria obra em outro livro, agora escrita pelo próprio protagonista ao longo do filme! Não obstante, Próspero os joga ao mar junto com os outros livros mágicos, mas de todos eles apenas esses dois são resgatados. Assim, a peça deixa de ser vista como tal para ser vista como livro, como encadernação e escrita cinematográfica. Já não é mais a tempestade que dá o tom, como na peça, sacudindo a tudo e a todos, invertendo todas as ordens de cena em cena, tendo por fim o afogamento dos livros mágicos. No filme, são os livros enchardados que terminam por engolir a tempestade e tudo o mais.

No caso particular à história da arte, portanto, o epílogo não é um enquadramento a mais, e nem é o desenquadramento tão aguardado por alguns, ele é o privilegiado ponto após, de onde se vê o enquadramento como imagem também. Não é nem o contato direto com o histórico, nem entrega ingênua ao narrado, é a visão de que o histórico só é dado no narrativo, portanto propriamente no não dado. O fim da história da arte é o fim de uma narrativa. Visto que todo o filme de Greenaway e “os livros de Próspero” decorrem do fim, do seu epílogo (do resgate no mar do próprio livro que ele é, a narrativa que o próprio filme escreveu de si) toda história da arte se fez sempre epílogo. O fazer-se livro de *O Fim* executa o seu próprio desenquadramento no caráter mesmo do seu enquadrar; e vice-versa. É, de certa forma, o caminho traçado pelo próprio Belting na sua carreira posterior: reivindicando a extrapolação da História da Arte numa *Antropologia das Imagens* (no que atualizava parte do projeto warburguiano), e assumindo a necessidade de uma historiografia global que fosse capaz de enquadrar os enquadramentos, modelos e conceitos europeus e estadunidenses, num jogo final e infinito de oxímoros, isto é, de sentidos contrários que revezam quem cede significado e enquadramento ao outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Seria a função psíquica das imagens fazer-nos considerar – na compulsão de repetição – nossas diferentes mortes? Seria a função originária das imagens começar pelo fim?” (Didi-Huberman, 2010, p. 249). Não deixa de ser absolutamente curioso como estes regimes historiográficos, a despeito de suas decisivas diferenças estruturais e culturais, formam sistema. Em particular, no que concerne à relação entre a experiência da morte e a experiência artística. Recapitulando: com Plínio, em 77a.C., temos a imagem da história da arte como um mortal morto em meio à própria materialidade do mundo; com Vasari, em 1568, temos a imagem dela como mortal ressuscitado pela e para glória divina e eterna fama, levantando da matéria bruta para outra ordem; com Winckelmann, em 1764, sua imagem já é então a de uma divindade pagã, sobrevivente triunfante vencendo as camadas de sedimentos do tempo, mas potência passada; com Warburg, em 1905, sua imagem de divindade pagã retorna ao solo e aos sedimentos, é morta e despedaçada, mas convertida em potência ativa; e, finalmente, com Belting, em 1995, sua imagem é desse corpo

espectral e multiplicado, encerrado em si mesmo por palimpsestos e colagens eletrônicas, numa materialidade tão absoluta quanto virtual.

Todavia, é sintomático que *O Fim* desconsidere a obra de Plínio no bojo do seu enquadramento historiográfico finalizado, mas termine justamente num conjunto de livros enciclopédicos similares ao do romano: sem validade no mundo real, mas capazes de invocar magicamente elementos de outro mundo, de outros tempos perdidos. Nesse sentido, convém reforçar que, contrariamente aos demais, a obra de Belting resiste de forma insistente em lidar com a questão própria da morte. Mesmo Winckelmann com o voo olímpico terminava naquele relatório do seu luto e fantasmas, mas Belting parece encontrar um ponto de quase neutralidade congruente com toda a questão abordada pela obra e com seu Jano. Próspero, esse nome tão significativo, não é exatamente um deus, mas também não se limita às forças humanas, atua magicamente; ao mesmo tempo, está muito velho, mas não chega a morrer, apenas entrega seus poderes, retorna a mera condição de humano e mortal que já antevê o fim sem atravessá-lo. O que talvez seja seu recalque pliniano, que com coragem endereçava de pronto um funeral para um regime historiográfico intencionado de sua mortalidade.

Essa sintomática, porém, implica uma observação mais técnica, senão mais científica mesmo. É que entre a imagem historiográfica de Plínio e as demais não há apenas a impressão gráfica de uma imagem, ou o ganho, de um jeito ou de outro, de certa divinação ou magia. Mas, nessa sequência a História da Arte de fato se constituiu como ciência e disciplina *modernamente*. O que isso significa? Que História da Arte, como as demais disciplinas científicas, não se define apenas pela sua interrogação da arte, como se este fosse fenômeno estético essencial, mas se define como uma prática voltada a conteúdos de um domínio constituído historicamente e de fenômenos ditos estéticos segundo uma formulação acadêmica ou institucional. Aquilo que já é há muito evidente pelo seu extremo, por exemplo, para a Química em seus estudos de vários de elementos absolutamente artificiais, deveria ser ainda mais claro para a nossa disciplina: não se trata de estudar certo fenômeno da natureza como se ele estivesse lá a nossa espera. O fenômeno artístico (paradoxalmente, *artifício por natureza*) a ser estudado é também uma constituição histórica, elaborado em parte também pela própria disciplina que o investiga.

Assim, o problema pliniano encontra-se menos nos seus erros e acertos, ou sua falta de registros visuais, e concentra-se de fato na sua (não)

constituição histórica na modernidade. A despeito de certa imaginação positivista crente de que com pressupostos exatos ciência é ciência, na prática o que sustenta que os regimes de Vasari ou Winckelmann possam ter constituído uma paternidade historiográfica moderna é que eles estavam ou foram sendo, mal ou bem, ancorados em uma comunidade de pesquisadores associados (os artistas contemporâneos de Vasari, a cultura estética que frequentava Winckelmann), em instrumentos conceituais de uso concreto e vigente (as técnicas de pintura e ciência ótica, ou noções arqueológicas e historicistas) e a formação de um fenômeno estético com objetividade digna de estudo (a obra acadêmica, as cópias de esculturas da Antiguidade ou fragmentos dos originais., etc.). Também Warburg se viu estabelecendo um laboratório epistemológico concreto, e Belting reelaborou os conceitos historiográficos a fim de garantir como fenômenos artísticos de estudo tanto as produções históricas quanto as contemporâneas – que nos conceitos anteriores se assumia como séries impossíveis. Afinal, como insiste o ex-diretor do Instituto Warburg, desde este último até os dias de hoje todos os alargamentos do nosso campo através da interdisciplinaridade com a antropologia consistem em efetuar as condições para criar novos objetos de estudo, objetos que não pertençam a nenhuma das disciplinas em separado (Freedberg, 2008).

A diferença, portanto, não está no fato de que ciência entre antigos correspondia a criação de teoria, enquanto entre os modernos corresponde à elaboração de experimentos (seja a imitação ótica, a classificação museológica ou arqueológica, a investigação dos fluxos de *pathos*, ou capacidade de entrecruzar representações culturais como fenômenos tanto estéticos quanto antropológicos). Nossa hipótese é que está no fato, pouco considerado, de que essa formação científica atual ocorre simultaneamente à formação da subjetividade moderna – num processo, presumivelmente, de mão dupla. Em outras palavras, que ao longo destes últimos séculos não se tratou apenas da consolidação de uma disciplina, mas sim da consolidação operativa de um ego historiográfico que, assim como fez a disciplina da Filosofia, precisou descartar suas formas anteriores para se afirmar de forma autoconsciente – o que evidentemente não é o caso no regime de Plínio. A delimitação de uma linha fronteira, de um “escudo protetor”, para resistir aos estímulos todos do mundo exterior é, para a teoria freudiana, elemento constituinte da sensibilidade do organismo vivo. E a História da Arte descobriu para si a sua existência, seus regimes epistêmicos fechados, no mesmo movimento de

apartar-se do resto do mundo, da lei comum, do meio dos demais assuntos enciclopédicos: na conjugação da recepção de seus estímulos externos com as excitações que recebe desde o seu interior.

É esse o papel que cumpre, na crítica vasariana de Plínio, a configuração de um novo regime, fechado em si, saltando da mineralogia natural para a vida biografável. Winckelmann lhe descobre as projeções fantasmagóricas, os amores perdidos, suas neuroses, enquanto Warburg propõe investigar seu mundo inconsciente, seus processos esquizos. Até que esse fechamento se torna insuportável, sufocante, autofágico, e procura por alguma alienação desse ego historiográfico em paisagens culturais e antropológicas variadas, entregando sua divinação ou magia e deixando sua ilha epistemológica, mas resistindo a se deixar morrer.³ Ao cabo, Belting admitirá noutro texto que descobriu “por acaso”, no ano da publicação de *O Fim*, que a experiência da morte e as imagens funerárias eram a questão decisiva para o seu entendimento da criação das imagens. Porém, ainda segundo o “significado da morte em diferentes religiões e culturas no mundo” (Belting, 2005, p. 69), encaminhando então sua passagem de *O Fim* até a busca *Por uma antropologia da imagem*.

Portanto, podemos alegar que o regime de Belting em lugar da aceitação ainda experimenta a depressão como estágio do luto. Não depressão reativa, reflexo da absoluta falta de esperança, mas sim aquela de outra natureza: quando é uma ferramenta de preparo para a perda inevitável das coisas que se ama e quando são sem necessidade ou até mesmo contraindicados os encorajamentos e as tranquilizações otimistas (cf. Kübler-Ross, 2014, p. 99). O que caracteriza tal estágio é que não se pensa na morte em si, mas na inutilidade da vida até então vivida. Esse é o significado do que de grande se perdeu, e essa é a marca do seu elemento preparatório para o desaparecimento. O *ego próspere* que antes da morte precisa enxergar-se ator e libertar-se de sua atuação, de seus enquadramentos poderosos que não fizeram mais do que conduzi-lo até este ponto terminal de retorno para fora da ilha e ruma ao domínio onde é ao mesmo tempo suserano e vassalo, a depender do enquadramento. Seu regime historiográfico então escapa de confrontar a própria morte optan-

3 Nessa alusão a *Tempestade*, é curioso que também Hartog (2013) abre sua obra e ressalta a noção de regimes historicidade do eurocentrismo através da questão das “Ilhas de História”, segundo as pesquisas de antropologia da história de M. Sahlins.

do por se instalar no fim, nesse estágio final que consiste em só o enquadrar-desenquadrar ter validade – jogo búdico talvez, ao menos no sentido da obra de Nam June Paik tão estimada por Belting por introduzir a não-identidade entre imagem e *medium*. Continua revisão dos constrangimentos da vida que se pensava ou pensa ter.

Diante de tudo isso, gostaríamos de terminar oferecendo um “emplasto anti-hipocondríaco” que fizesse as honras de paliativo rumo à aceitação. Nada mais que uma hipotética contribuição aos esforços coletivos por novos regimes da historiografia da arte por vir, ou pelo devir dos regimes já expostos. Senão, talvez apenas uma provocação partindo da criatividade cultural de um povo à margem das benesses e dos constrangimentos da subjetividade moderna, “povo em ser, impedido de sê-lo” ainda às voltas com a *ninguendade* (Ribeiro, 2006, p. 410). E que, não obstante sua tremenda criatividade, até agora aportou nada da brasilidade como categoria crítica à inteligibilidade da história da arte (Marques et al., 2013), posto que seguiu tempo demais norteado nos conceitos e operativos dos regimes de cânone europeu, em vez de atentar para como “a arte popular afro-brasileira, indígena, ‘cabocla’, etc., [souberam] exprimir, com seus próprios meios, uma própria complexidade, algo de singularmente belo” (Marques et al., 2013, p. 3).

Em primeiro lugar, uma imagem outra, talvez não mais que um vulto: a figura de defunto-autor de Brás Cubas, que não só está plenamente bem resolvido com o seu morrer como é capaz de anunciar decisivo retorno à matéria se dedicando “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver” (Machado de Assis, 1998, p. 11). Veja, romance não de formação do eu, mas da sua corrosão – criativa. Precisamente por aí, ele então passa “Ao Leitor”, estabelecendo relação direta com o público e que de imediato se apresenta em comentários de autores e estilos e gêneros. E ao mesmo tempo revela ao leitor o modo como está procedendo no seu próprio fazer literário, colocando em primeiro plano suas próprias regras de composição, mas conservando ainda seu mistério precisamente graças a estas – porque trabalhadas do lado de lá do mundo (Machado de Assis, 1998, p. 13). Modo de narrar abalando a própria lógica que sustenta a narrativa; e lógica do pensamento de história, em sua orientação e crise, e na qual o olhar é sempre um problema que, mais do que interpretação, exige experimentação. O capítulo I chega contando sua morte e funeral. Morreu menos de uma pneumonia do que por “uma ideia grandiosa e útil”: “um emplasto anti-hipocondríaco,

destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (Machado de Assis, 1998, p. 17). Rompendo com a linearidade do tempo tanto quanto com os limites entre os dois mundos, diríamos mesmo entre as *duas estéticas* (a da experiência geral e a dos experimentos artísticos), adiante Cubas nos relata “o próprio delírio para o agradecimento da ciência” do instante do seu morrer (Machado de Assis, 1998, pp. 23-29): contra-alegoria das ideologias progressistas da história. Engendra, assim, a necessidade do mágico na mesma obra que inicia o nosso realismo.

Por certo, tal vulto como plano de abertura histórico e artístico não é nada fácil de ser aceito. Paradoxalmente, o próprio Machado de Assis parece ter procurado desviar-se dele ao assentar depois como primeiro presidente e *imortal* da Academia Brasileira de Letras. Por isso, em segundo lugar, terminamos sugerindo como operativo da dinâmica de temporalização e historiografia o pensar da ciência das macumbas, que

admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. . . . Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. (Simas & Rufino, 2018, p. 5)

Em particular, destacamos o *caboclamento*, a noção de caboclo como suporte que encarna todas as formas de vida potencializadas pelo encanto na mais absoluta horizontalidade e a partir de um paradoxo: “a morte é uma radical possibilidade de vida e a vida pode ser uma experiência cotidiana de morte. Ao invés de ser, como é para as razões intransigentes do cânone ocidental, um conceito, a morte nas macumbas é um jogo disputado” (Simas & Rufino, 2018, pp. 99-100). É nesse jogo que o caboclo, tal qual as *obras* de arte, é também um *obreiro*, trabalhador, o “ente não vivo que aviva os vivos através do transe”, o viabilizador da plena interação entre os mundos. Assim, nem morto, nem ressurrecto, nem essência, nem fantasma, sobrevivente ou vida-póstuma, nem o diverso cultural, mas a radical alteridade;

O caboclo é o supravivente; aquele que está além da nossa concepção de vida biológica, filosófica e histórica. . . . A supravivência não é a vida nem a

morte. Ela é a existência experimentalmente alterada. . . . A morte se torna um enigma de continuidade na presença.

. . . é exatamente o que morreu e se caboclizou que fica mais vivo que os que ficaram vivos. Ao ser cultuado e baixar entre nós através dos corpos em transe, o ser caboclo se afirma como a antinomia mais potente ao ser civilizado. . . . O conceito de caboclo, como ser supravivente, multitemporal e uma antinomia da civilidade, revela outras veredas das reflexões acerca da existência e da natureza do ser e das suas produções de conhecimento. (Simas & Rufino, 2018, pp. 101-102)

Bandeira de escola de samba e de time de futebol sobre o baú. Brincadeira, samba e pinga: festim. Réquiem não, para História da Arte, gurufim.

REFERÊNCIAS

Belting, H. (2006). *O fim da história da arte*. Cosac Naify.

Belting, H. (2005). Por uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, 1(8), 64-78. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319>

Didi-Huberman, G. (2015). *Diante do tempo*. Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Abada.

Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Editora 34.

Freedberg, D. (2008). Antropologia e storia dell' arte: la fine delle discipline? *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1, 5-18. <https://doi.org/10.7374/72553>

Hartog, F. (2013). *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* Autêntica.

Kübler-Ross. (2014). *On Death & Dying*. Scribner.

Machado de Assis. (1998). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ediouro.

Marques, L. (2011). Introdução. In G. Vasari. *Vida de Michalangelo Buonarroti*. Editora da Unicamp.

Marques, L. (2017). Vasari e a Superação da Antiguidade: do Nec Plus Ultra ao Plus Ultra. In A. Ragazzi, P. D. Meneses, & T. Quírico (Orgs.). *Ensaio interdisciplinares sobre o renascimento italiano* (pp. 1-45). Ed. Unifesp.

Marques, L., Mattos, C., Zielinsky, M., & Conduru, R. (2013). Existe uma arte brasileira? *Perspective*, 2, 1-18. <https://doi.org/10.4000/perspective.5543>

Plínio, o Velho. (n.d.) Seleção e tradução de Naturalis Historia. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 317-330. <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202%20-%20artigo%2023.pdf>

Polybius. (n.d.). *Histories*. <https://bit.ly/3TjP2VL>

Ribeiro, D. (2006). *O povo brasileiro*. Cia das Letras.

Simas, L. A., & Rufino, L. (2018). *Fogo no mato*. Mórula.

Vasari, G. (1856). *Le Vite* (Vol. XII). Felice Le Monnier.

Vasari, G. (2011). *Vidas dos artistas*. Martins Fontes.

Warburg, A. (2016). De arsenal a laboratório. *Revista Figura*, 4(1), 182-193. <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/10036>

Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande*. Cia das Letras.

Winckelmann, J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Akal.

Winckelmann. (1993). *Reflexões sobre a arte antiga*. Movimento.