

ENTRE A ENCICLOPÉDIA E O DICIONÁRIO COMO ESCRITAS HISTÓRICAS

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros¹

A partir do final da década de 1980, em meio ao sentimento de crise, o trabalho de Hans Belting foi consolidando-se como um dos mais polêmicos e importantes para o pensamento da história da arte contemporânea. Até que em 1996, resultado de mais de uma década de reflexões teóricas, históricas, críticas e docentes, o autor alemão publicou *O Fim da História da Arte*. No livro ele diagnostica a perspectiva definitiva de um abismo histórico que se fazia plenamente apresentado entre a história da arte institucionalizada e as obras de arte em produção, tendo por ponto de gravidade desse diagnóstico uma crise da narratividade: o fim da história da arte é o fim de uma narrativa.

Encontra seu fim porque as obras produzidas atualmente parecem estabelecer uma cisão de tal ordem com as obras produzidas anteriormente que se faz impossível a narrativa até então vigente, com seu modelo e estrutura, enquadrar em um todo coerente o conjunto das obras de arte. A sequência de períodos e estilos bem determinados e abrangentes se esfacelou e a noção de obra se esgarçou tanto que seus limites se perderam. Isto é, a própria narrativa da história da arte, que acreditava-se um processo de construção tijolo a tijolo ao longo dos séculos, ocasionou um tipo de implosão através de si mesma tendo como decorrência imediata o seu próprio fim. Causa ou efeito, Belting advoga que tudo aquilo o que poderia ter sido escrito sobre a arte já o foi de alguma maneira, nos restando apenas a alternativa literária, e mesmo anti-narrativa, do epílogo como tropo.

Toda essa construção teórica parece agora, quase vinte anos depois de sua publicação, suficientemente assimilada embora ainda mantenha certo potencial de polêmica e trauma. O fato é que não é mais tão pavorosa ou pelo menos nos habituamos com seu pavor. Entretanto, mesmo agora não está claro se conseguimos pensar uma questão que se entreve nas suas páginas, isto é, a questão essencial para a história da arte que se resguarda no próprio fazer-se livro de *O Fim*.

Contribuindo para um encaminhamento propriamente histórico desse pensar, é precioso e talvez preciso relacionarmos o trabalho de Belting, o “último” da história da arte, a outro tão de-

¹ Doutorando em História/UNICAMP, e bolsista FAPESP.

cisivo quanto o dele para a disciplina: o “primeiro”. Pois assim é considerado o misterioso *Livro 35* de Plínio, o Velho, parte da impressionante enciclopédia do mundo antigo: a *História Natural*. Escrito no primeiro século da Era Cristã, esse livro é reconhecido como o trabalho mais antigo de história da arte que conhecemos – ainda que não exatamente o primeiro, bem como o de Belting não é exatamente o último do século XX. Nele é desenvolvida a mais extensa e melhor organizada história da pintura antiga. É um documento chave que influenciou um sem número de artistas, críticos e historiadores dos mais variados períodos e tendências. Todavia, ainda que seja nossa “primeira” história da arte, Plínio deixa evidente em suas páginas que também escrevia em uma época de profunda crise.

Imediatamente, um caráter trágico deve ser lembrado nesse pensar. Não há absolutamente nenhuma das pinturas mencionadas por Plínio que tenha sido conhecida visualmente pela história da arte. Todas se perderam em definitivo desde muitos séculos. Restaram, é claro, murais antigos e excelentes pinturas em vasos, porém nenhuma delas é matéria do *Livro 35*, pois, segundo o autor, nada dessa produção era verdadeiramente excelente se comparada às obras que ele mesmo selecionou narrando – o que, sem dúvida, aumenta nossa angústia por essa ignorância visual. Dessa maneira, as páginas do *Livro 35* formam um cânone apenas ideativo, ou literário, das principais pinturas da antiguidade. Um museu que em si mesmo impede a visão das obras. Essa lembrança poderia agora declinar para a ideia de que a importância dessas duas histórias da arte se deve ao fato delas enunciarem com profunda autoridade ou propriedade eventos relativos à arte e ao seu próprio fim que seus autores testemunharam. Como se eles apenas tivessem tido a perspectiva necessária.

Evidentemente, a elaboração literária de Plínio é o tipo inaugural das enciclopédias modernas: o projeto de informar tudo sobre tudo. Por outro lado, Belting comenta e acena com uma possível resolução da escrita da história da arte passando pela ideia de um *dicionário*. Diante da aparente incapacidade do próprio narrar que se estabeleceu em nossa disciplina nas últimas décadas o único estilo literário ainda disponível à sua realização seria a frieza catalográfica técnico-explicativa das experiências e fatos artísticos. Ele mesmo, Belting, não escreve esse dicionário, mas sua escrita em *O Fim* ecoa esse “modelo literário” contrário à narração.²

2 “O mundo da história da arte tornou-se muito grande, tão grande que só pode ser entendido por meio de um dicionário, atingindo assim um estágio final provisório no qual se esmaece a lembrança do sentido anterior e a norma cultural de uma história da arte única e obrigatória. Numa situação semelhante encontra-se hoje a teoria da arte.” BELTING, p. 29.

Para uma compreensão mais direta das diferenças estruturais entre os modelos em questão, bastaria que se consultasse um dicionário qualquer em seu verbete “enciclopédia”, e o mesmo com uma enciclopédia qualquer em seu verbete “dicionário”. Essa comparação, no entanto, não é suficiente para revelar a essência de cada um desses modelos. Talvez J. L. Borges, um apaixonado por enciclopédias, seja quem escreveu o conto decisivo sobre a natureza delas. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* apresenta uma enciclopédia singular porque disserta apenas sobre as coisas de um mundo outro e absolutamente inventado, que só tem presença em suas próprias páginas. E, no entanto, essa enciclopédia é tão precisa, detalhada e coerente quanto a *Britânica* (que abre o conto). Já em *O Dicionário*, Machado de Assis conta sobre um rei tanoeiro que recebe de seus ministros um dicionário para aprender um vocabulário completamente novo, inventado pelos ministros para que o rei pudesse vencer um jovem talento poético em concurso. Porém, mesmo com o recurso o rei é derrotado pelo jovem poeta.

Em linhas muito gerais, conforme o conto de Borges, nas enciclopédias há sempre um mundo rico e detalhadamente oferecido e argumentado, quer seu fundamento empírico exista ou não exista mais, ou mesmo nunca tenha existido. Na leitura enciclopédica há sempre um mundo posto e garantido, ainda que sem quaisquer garantias. O oposto demonstra Machado: um dicionário é sempre apenas vocabulário, apenas fundamento, assinatura das coisas e não as coisas. No dicionário as palavras estão deitadas como fósseis esperando que um verdadeiro poeta as venha resgatar de volta à vida. O rei perde porque possuindo apenas o dicionário não ganha o poder de dar vida à elas. Ganhou um vocabulário, mas não a experiência de uma realidade com ele.

Usando uma terminologia heideggeriana ao pensar da questão, se poderia aplicar às histórias da arte aqui discutidas a conjectura de que a enciclopédia apenas *instala um mundo*, e que o dicionário, por sua vez, apenas *produz sua terra*.³ O fim no *Livro 35* enunciaria, então, uma história da pintura que não teria ou já não tinha nenhuma pintura a ver, isto é, inelutavelmente na configuração de um mundo pictórico sem nenhum fundamento pictórico sequer. Enquanto que *O Fim* de Belting enunciaria à perfeição o impasse criado por se ter tanta diversidade de obras à disposição que se fez impossível dar sentido histórico a todas elas: o ter obras, mas não ter história da arte, não ter narrativa.

3 HEIDEGGER, p. 49-51.

Então, no pensar da questão que é o fazer-se livro dessas histórias da arte, o fim é testemunhado e acompanhado de uma falta intrínseca na enunciação; ou, atentando-se uma vez mais para exercício de leitura desses trabalhos, para além da mera enunciação entreve-se dois modelos de escrita que parecem efetivar as suas respectivas situações decisivas? Seguindo com a tese e terminologia de Heidegger, o obrar das obras de arte se dá no *combate* entre *terra e mundo*, e não no morrer abraçado a um dos lados. Isso seria exatamente o deixar de obrar, o perder sua força, e em absoluto esse não parece o caso de nenhuma das histórias aqui discutidas – que não são de forma alguma mera enciclopédia ou dicionário da arte. Ao invés disso, nesse pensar manifesta-se verdadeira atitude poética, desfazendo esse “dicionário” e essa “enciclopédia” de meros instrumentos de informação e alçando-os a expressões efetivas e vivas da história da arte. Compondo cada qual um sentido histórico próprio que exige uma e outra narratividade – mesmo na negação do narrativo – elas não falam, mas consoam o Falar histórico.

Os referidos ecos do modelo dicionário no texto de Belting começam por sua determinação da brevidade: o livro em si ou os capítulos, e até mesmo a grande maioria de seus parágrafos e frases, são todos curtos por definição. A composição de *O Fim*, porém, não produz extremas densidades nesse condensamento, o que nem sempre é evidente. Os capítulos se estruturam através de questões-chave e discursam como constatações diretas dessas questões, soando mais como definições analíticas do que como investigações filosóficas ou explanações de pretextos. A sua disposição é clara, polida, eficaz e distinta, cuidando para que não aja espaço para contestações de ordem interpretativa nem desdobramentos prolíficos.

Quanto a sua organização, ele reproduz praticamente um projeto geométrico deliberadamente calculado e estimado: o livro se divide em duas partes, cada qual com precisos onze capítulos, caprichosamente não numerados na página índice, o que faz dele um tipo de jogo de espelhos fechado em si mesmo. Por exemplo, o primeiro capítulo, conforme mencionado, se refere ao epílogo e o último se refere à adaptação epigráfica de Greenaway⁴ da peça de Shakespeare⁵ célebre por seu epílogo – o epílogo do próprio bardo inglês. Ou que se tome como elemento “*a imagem que guarda o livro*”: um *Jano*⁶ que, ao invés de ter as duas cabeças em sentidos opostos, indica o absoluto fechamento com o encontro centrípeto dos rostos do deus romano.

4 O filme *Prospero's Books*, de 1991.

5 A peça *A Tempestade*, escrita entre 1610-11.

6 Obra do próprio Peter Greenaway composta a partir dos resultados plásticos do filme referido.

Por outro lado, o modelo enciclopédico pliniano traz consigo diferenças fundamentais com *O Fim* moderno. Ainda que oferecido ao funcional, esse texto é consideravelmente caótico, e totalmente assimétrico. Quando percebida dentro da obra maior que é a *História Natural*, a história da pintura de Plínio se revela não mais do que uma digressão entre outros assuntos. Essa escrita labiríntica conjuga momentos de narratividade discursiva entrecruzada. Entre os acadêmicos, seu latim é considerado um dos mais ásperos, ou simplesmente um dos piores. Sua história da arte, particularmente, é composta de anedotas que se inter-relacionam, embora mantenham suas autonomias. Essa composição anedótica descaracteriza-se por qualquer rigor acurado de análise e de pesquisa, sendo desprovida de imparcialidade, e não sugerindo grande zelo pela verdade efetiva dos acontecimentos.

As anedotas em si apresentam-se muitas vezes fantasiosas ou de pouco valor objetivo/descritivo. Elas são declinantes, porém não exatamente seriadas. Conforme a própria noção de “enciclopédia”, suas obras e artistas circulam por entre o livro, ao invés da ocupação de uma posição fixa em uma cronologia precisa. Como um museu ideativo e dinâmico as obras e artistas circulam, se encontrando e desencontrando. O *Livro 35* não instala um mundo sem terra, ao contrário, a falta de pinturas é sua *terra produzida* e a exata efetividade dessa história da arte: perdida entre todas as coisas do mundo antigo, mas, embora curta, alongada; escrita em língua morta, mas sempre relida e traduzida.

Para além de sua extensão, ele é fundamental porque, ao invés de simplesmente elencar nomes e obras em sequência, estabelece toda uma linha de desenvolvimento artístico, de um pensar poético através das obras discutidas. Ainda que de maneira confusa ou pouco transparente, diferentemente das enciclopédias modernas, há uma cadeia crítica sustentada entre as várias pinturas desenhando uma delicada linha entre influências e rupturas, entre ocorrências, recorrências e concorrências. Dessa forma, muito mais do que um sentido *historiográfico* (a enunciação sequencial de sucessos), o *Livro 35* propriamente inaugurou nosso sentido *histórico* para a arte – repercutindo até o próprio Belting. E é esse mesmo sentido que estabeleceu um paradoxo tipicamente pliniano: a narrativa histórica da arte, que nascia ali, decisivamente tinha ali mesmo seu fio cortado, seu fim.

Enquanto que *O Fim* de Belting enuncia o impasse, por um lado, pela garantia dada a todas as obras de arte de serem obras de arte e, por outro, pela impossibilidade de reuni-las em um

todo narrativo das obras de arte. Ou seja, o ter uma fundação tão enorme que impede qualquer instalação ou abertura, restando apenas o dispor das peças da fundação. Mas ele não produz terra sem mundo. Ao contrário, ao apresentar essa impossibilidade em si mesmo, isto é, em sua escrita, instala por si mesmo o mundo da história arte tal como ela pode ser hoje: definida em pequenas questões ou grupos, cortada em pequenas comunicações, inconveniente a grandes discursos, sem encantamentos, enfeites, ou brilho. E ao mesmo tempo tão abstrata quanto um tratado geométrico, absolutamente limitada e infinita graças a um jogo de espelhos. Essa impossibilidade é menos uma constatação do que uma proposta, uma verdadeira instalação de mundo em sua própria concepção histórica.

No estabelecimento vocabulário dicionário das questões envolvidas na história da arte, Belting trava a escrita de seu texto impedindo a elaboração discursiva direta ou mesmo resolutive de um ponto a outro. O problema é que não há ponto de onde sair nem onde chegar. Quando seu texto encontra alguma obra é para perde-la em seguida. Ao passo que na circulação enciclopédica que Plínio engendra, as obras se tornam saberes conquistados, ou questões de arte reencontradas justamente quando as obras se perdem – ele as perde para encontrá-las.

Portanto, apesar da lembrança trágica, a questão que se pensa aqui não é o fim das obras de arte, mas o fim da história da arte, e este, como esclarece o trabalho de Belting, independe do desaparecimento das obras. O sentimento de esgotamento na história da arte é *histórico*, não *historiográfico*. A seguir atento com o trabalho de Plínio poder-se-á concluir que são as obras que desaparecem em decorrência da falta de história (posto que dentre todas as pinturas antigas perdidas, essas narradas por ele não desapareceram propriamente, mas apenas ganharam invisibilidade). Ou mais: a única razão de ser escrita a história da arte é a necessidade de fazer o seu fim e de manter a vigência das obras de arte como arte. Ambos, Plínio e Belting, só escrevem porque suas respectivas histórias da arte chegaram ao fim colocando em diversos perigos suas obras. Eles *atestam o fim para poder escrever*.

Assim como Belting abre seu livro discursando sobre o epílogo, Plínio abre o seu anunciando: “*primumque dicemus quae restant de pictura. arte quondam nobili*”.⁷ Ele estava consciente da perda inevitável das pinturas da antiguidade, inclusive relatando obras primas que teriam desapa-

⁷ (1967, p.260) “*Primeiramente trataremos do que resta dizer sobre a pintura, arte nobre outrora*”. Trad. Antônio da Silveira Mendonça, p.318.

recido. Porém, o decisivo está em sua elaboração de um sentido histórico através das pinturas, e não meramente historiográfico. O fim não é a cessão da produção das pinturas, nem a perda das já produzidas, mas uma decisão histórica que o texto define como a arte da pintura já não sendo “nobre”. O que corresponde a dizer, conforme o próprio livro, que a pintura contemporânea ao autor não se fazia *notável*, “digna de ver”, ainda que àquele tempo fosse visível; não se equivalia a mais antiga enquanto arte, e sendo assim já não eram *concorrentes*. “*ita est profecto: artes desidida perdidit, et quoniam animorum imagines non sunt, negleguntur etiam corporum.*”⁸ A razão histórica do fim não foi a falta de se fazerem objetos artísticos (pinturas, esculturas, etc.), mas sim a falta de ânimo/espírito (*desidia*) dos próprios artefatos produzidos. E nesse sentido, o fim em Plínio é tão decisivo quanto o de Belting, pois como agora, a história da arte do primeiro século tem seu fim antes do fim das obras.

Em outras palavras, a história da arte do séc. I, e em consequência toda a história da história da arte ocidental, tem início certificando o fim dela mesma. Logo, o fim da história da arte não é exclusividade do nosso tempo e da complexidade de nossas obras. É, ao contrário, próprio à história da arte e inerente à sua complexidade literária. A tomar como exemplo a “primeira” e a “última” da longa tradição de nossa disciplina, a narrativa da história da arte esteve todo tempo de pé ante o seu próprio fim, se encaminhando palavra a palavra, obra a obra, do fim para ele mesmo. Não existe história da arte das obras futuras. Como igualmente não existe a das obras passadas. Tendo em vista que toda obra de arte é contemporânea por não se cansar de afirmar sua liberdade, especialmente ante ao tempo⁹ e ao seu *social milieu*¹⁰ (o que não significa se desfazer deles), toda história da arte é história das obras de então, e não de determinada produção. A complexidade absurda da história da arte é ter que manusear habilmente acontecimentos que continuam e continuarão a acontecer enquanto ela mesma de antemão não pode estar senão no seu fim mesmo; nos ensinando que chegar ao fim não é morrer como desligamento, mas como um “terminar de nascer”.

8 (1967, p.264) “*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*”. Idem, p.318.

9 “De fato, a história da arte é a única, entre todas as histórias especiais, que é feita na presença dos eventos (...) Qualquer que seja a sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente.” ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 23-25.

10 “Voglio dire che anche questo vi deve esser chiaro: ‘la nessuna importanza dei caratteri etnici nell’arte’. L’etnicità è uno dei solici elementi che servono ai falsi critic per *ambientare* – essi dicono – l’arte giacché non la sanno interpretare. Ma gli artisti sono fuori di qualsiasi ambiente salvo quello pretamente artistico: esse cioè si tengono tutti per mano a formare la catena di tradizione storica: ma quel semplice contatto basta anche per sollevarli magicamente di molti palmi sopra il suolo della patria, dove c’è l’agricoltura l’industria e il commercio: sopra l’etnicità e l’ambiente, cioè.” LONGHI, R. *Breve ma veridica storia della pittura italiana*. Milano: BUR SAGGI, 2001, p. 103.

Os romanos do século I se reconheciam no outono de sua própria cultura, após o amadurecer dos melhores frutos da estação clássica. No que concerne à pintura, tema do *Livro 35*, as obras primas eram gregas e de séculos anteriores, mas através desse livro se fizeram tão originárias que continuaram a influenciar como paradigmas mesmo em sua invisibilidade – contrariando a produção visível e descartada. Plínio atesta o fim para dizer o quanto todas as obras primas continuam vivas apesar do fim. Em outro confronto, Belting nos lega uma colocação completamente diversa e complementar: o fim da história da arte não é o fim da possibilidade de que ela seja escrita, mas o dar fim as possibilidades de todas aquelas já escritas. Não se trata da eliminação dos textos anteriores, mas da incapacidade de qualquer um deles se fazer vigente antes as ocorrências, recorrências e concorrências das obras de arte de então. Belting atesta o fim para dizer o quanto todas as grandes histórias da arte chegaram ao fim, embora continuem vivas nelas mesmas. Ele tem razão ao afirmar que o fim da história da arte é o fim de uma narrativa; mas devemos atentar ao próprio fazer-se livro e leitura de *O Fim* para pensarmos sua sabedoria de narrar a impossibilidade narrativa. O fim de uma narrativa é sua incapacidade de se articular efetivamente fazendo-se mero receptáculo de conteúdo, o que na verdade não é o caso de *O Fim*. Nele se afirma o fim da história da arte para que ela vigora ao menos uma vez mais.

Conscientes do fim de si mesmas essas duas histórias da arte, para além delas mesmas, expõem os acontecimentos em relevo e efetividade. Todavia, a questão a ser vista no pensar que une esses trabalhos é que, embora *atestem o fim para poder escrever*, também e inversamente *escrevem para poder atestar o fim*. Nisso reside a afirmação máxima de sua liberdade, o traço fundamental de seus vínculos essenciais com as obras de arte, que dentre todas as coisas são as que não se cansam de se afirmar por si mesmas. Sendo a questão do fim inerente à complexidade de sua própria escrita, ou seja, uma questão realmente, então essa escrita, se efetiva, se mais do que mero escrever, é o obrar mesmo de tal complexidade, o pôr-em-obra do fim. Mais do que enunciar ou informar, é na escrita em si que essa questão de arte se faz fim.

A história da arte com Plínio tem narrativa, mas não tem as pinturas; e a história da arte com Belting garante as obras, mas perde a narrativa. Mas assim sendo não são mundo sem terra, nem terra sem mundo. Cada qual é a expressão direta de sua concepção histórica, por isso a membrana que dá relevo a todas as dimensões; tempo, fundado. Sua forma é seu próprio conteúdo e sentido.