

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

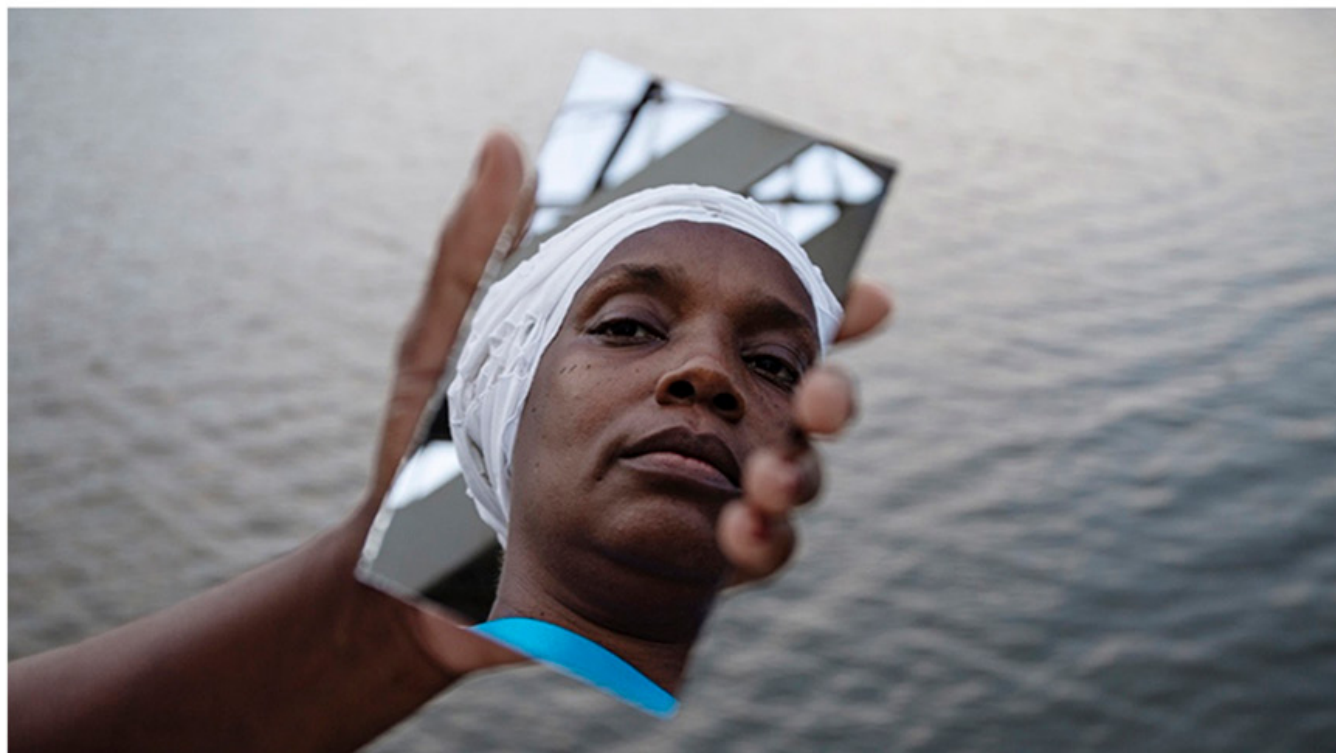


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

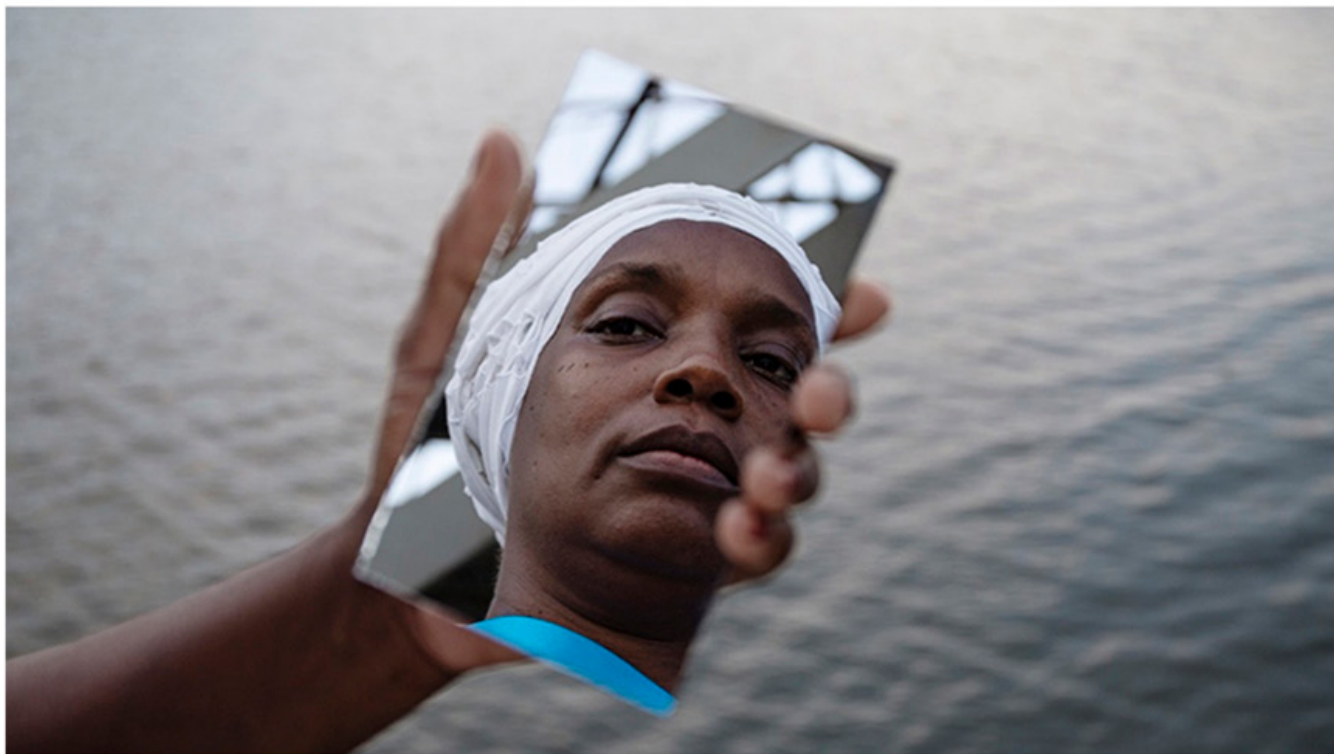


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPeL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPeL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

“Harmonias bonitas sem juízo final”: dinâmicas de preservação entre Vasari e Plínio

Antônio Leandro Barros, Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas /
ORCID 0000-0002-7950-7511
e-mail tonileo.artista@gmail.com

Resumo

Partindo da tragédia do incêndio no Museu Nacional, em 2018, e percorrendo algumas provocações de artistas modernos e de filosofia antiga, este texto se interessa em reencaminhar a questão das dinâmicas de preservação do patrimônio artístico. Nos concentramos no caso concreto e particular em que o dilema perder/salvaguardar figurou de forma decisiva no seio mesmo da fundação da disciplina da História da Arte: trata-se do paralelismo que Vasari estabelece, retoricamente, entre uma narrativa sobre Michelângelo e uma anedota sobre Apeles encontrada na proto-historiografia de Plínio, o Velho. Recuperar este caso, enfatizando tudo o que envolve o paralelismo da alternativa à que Vasari se contrapôs com a força revisionária de um Juízo Final, nos parece relevante justamente para repensarmos - como canta Caetano Veloso - “outras harmonias bonitas sem juízo final”.

Palavras-chave: Fogo. Juízo Final. Vasari. Plínio, o Velho. Supravivente.

Abstract

Starting from the tragedy of the fire at the Museu Nacional, in 2018, and covering some provocations by modern artists and ancient philosophy, this text is interested in retracing the question of the dynamics of preservation of artistic heritage. We focus on the concrete and particular case in which the lose/preserve dilemma figured decisively at the heart of the foundation of the discipline of Art History: it is the parallel that Vasari establishes, rhetorically, between a narrative about Michelangelo and an anecdote about Apelles found in the protohistoriography of Pliny the Elder. Recovering this case, emphasizing everything that involves the parallelism of the alternative to which Vasari opposed it with the revisionary force of a Last Judgment, seems relevant to us precisely to rethink - as Caetano Veloso sing - “other beautiful harmonies without Last Judgment”.

Keywords: Fire. Last Judgment. Vasari. Pliny, the Elder. Supravivente.

Do fogo

Na noite de 2 de setembro de 2018, um incêndio consumiu o Museu Nacional-UFRJ. As imagens do fogo transmitidas em tempo real para todos, via televisão e redes sociais, incrementaram a angústia geral com a cena da perda irrefreável dos seus tesouros museográficos e do prédio histórico que servira de residência à família real portuguesa entre 1808-1821. Voltado à história natural e vinculado à pesquisa científica universitária, no ano exato do bicentenário do Museu abundaram cenas comoventes de pesquisadores, moradores próximos e visitantes frequentes do espaço chegando desesperados para se voluntariar no combate contra o fogo, e desdobrando-se em depoimentos arrasados e choros copiosos diante do inelutável. Num país de tantas catástrofes culturais, essa foi provavelmente a mais impactante tanto do ponto de vista da perda material quanto no sentido emocional: num contexto de ultrapolitização social a tragédia se duplicou em questão eleitoral e resultado medonho.

Exatos três meses depois, ocorreu Seminário em Literatura na UFSC com o título "De todos os museus, o fogo". Na sua chamada com menção direta ao acontecido no Museu Nacional, os organizadores lembravam que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro dissera que "gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas", para então questionar: "O que fazer com as ruínas do museu? Podemos salvar, ainda, o fogo, como queria Cocteau?"¹ Tratava-se de alusão à famosa resposta que o multiartista deu em entrevista à André Fraigneau, em 1951. Ambos cercados pelos inúmeros objetos artísticos que Cocteau cheio de afeto guardava espalhados por sua casa, Fraigneau lhe perguntou o que ele preferiria salvar em caso de um incêndio: "Acredito que eu salvaria o fogo." De uma ambiguidade desconcertante tal resposta evoca ao mesmo tempo o sentido de tomar para si o fogo no intuito de salvar tudo, e também o de que justamente o elemento prometeico seria o único indispensável à arte.

Parafraseando-o conscientemente, Salvador Dalí mais tarde diria que num hipotético incêndio ao Museu do Prado ele correria a salvar apenas o ar, mas o ar d'*As Meninas*, de Velázquez. Trata-se, obviamente, do mesmo jogo de Cocteau, mas adaptado aos interesses artísticos do próprio Dalí, fanático admirador de Velázquez e célebre, dentre outras coisas, por pinturas com objetos suspensos no ar. Já o poeta Fernando Pessoa provocava, sem a mesma ambiguidade, mas evocando uma glória ainda mais suprema para a arte:

Ah, meu amor, a glória das obras que se perderam e nunca se acharão, (...) Que santificados de Absurdo os artistas que queimaram uma obra muito bela, (...) Quão

1 Disponível em: <https://nonadaufsc.wixsite.com/meusite/chamada>. Acessado em 30-01-2023.

mais bela a Gioconda desde que não a pudéssemos ver! E se quem a roubasse a queimasse, quão artista seriam que maior artista que aquele que a pintou! (2006, p.314)

Tudo isso soa como reações modernistas irreverentes e audazes – e são. Mas não são só isso. Já na Antiguidade pré-socrática o filósofo do fogo, o obscuro Heráclito – tomado por Nietzsche como o exemplo máximo de filosofia do jogo estético da realidade, quem “fez subir a cortina do maior de todos os espetáculos” (2012, p.77) – não suportava mais as consagrações paralisantes dos concursos poéticos e deixou registrado como aforisma propriamente filosófico: “É claro, o tal Homero deve ser eliminado dos concursos aos golpes e Arquíloco também” (2007, p.60-61). A força da sentença aparentemente violenta não deveria nos cegar ao seu plano próprio e flamejante de questionamento filosófico: o louvor retira Homero (o mais sábio dos helenos segundo o filósofo) das mudanças, das disputas, dos combates, até ir se tornando uma fantasmagoria ou essência com ares anacrônicos de “clássico”. Isso para Heráclito – mas também para Homero (se considerarmos suas épicos) – é sintoma de definhamento, pois “Todo semovente é conduzido pelo golpe” (2007, p.149). É à base de golpes que o saber se torna possível, devolvido ao concurso do devir da natureza. Portanto, a necessidade de eliminar aos golpes não tem por interesse destruir, antes revigorar com a força das contradições. “O fogo, ao sobrevir, há de [julgar] e compreender todas as coisas.” (2007, p.140)

Do Juízo Final

Entre modernos e antigos, artistas e filósofos, há um caso concreto em que tais dilemas já figuram decisivamente no seio mesmo da História da Arte, e é ele que gostaríamos de abordar de maneira mais decidida posto que pode iluminar os fundamentos historiográficos que sustentam nossas diretrizes ocidentais de preservação da cultura material ao mesmo tempo que resgata o fato de que essa não é a única ou natural maneira de se pensar e admitir dinâmicas de preservação. Trata-se do paralelismo que Vasari estabelece, retoricamente, com uma anedota narrada por Plínio, o Velho.

Na segunda versão de sua biografia de Michelangelo, Giorgio Vasari (1856, p.161) relata um episódio da adolescência do grande artista em que ele 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: a disputa entre Apeles e Protógenes pela excelência artística tendo por critério o esforço por fazer a “linha mais fina” (HN.35.81-83). Numa quase cômica série de desencontros entre os pintores rivais, cada qual tenta fazer uma linha mais fina no interior da linha deixada anteriormente pelo outro. Logo, o paralelo

das anedotas 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.

Para além dos comentários que se fizeram típicos ao trecho vasariano, houve quem admitisse espanto porque "O paralelismo entre os dois relatos salta aos olhos e é curioso que não tenha sido explicitado pelos estudiosos contemporâneos" (MARQUES, in: RAGAZZI, MENESES & QUÍRICO, 2017, p.7). De fato, é inegável a estranheza, porém menos pela desconsideração a Plínio e mais pela pouca atenção aos subliminares propósitos da retórica vasariana: ele estabelece seu texto também redesenhando a anedota com pena mais grossa, cobrindo o texto pliniano que fica sem qualquer menção direta, e reorganizando as linhas antigas. Sem destruir a filigrana anterior, sem uso de borracha para apagamento, há um esvaziamento dessas linhas finas. Estas se tornam, assim, meros esboços: fase anterior, estágio antigo, sem a devida vida ainda. Mas, repare, nesse paralelo então já não se tratam apenas de linhas pictóricas, mas historiográficas.

Conforme Didi-Huberman (2015, pp.72-73), o moderno Renascimento vasariano apresentou-se como uma repetição do "nascimento" romano da *antica* história da arte pliniana, porém operando uma sub-reptícia inversão. Um gesto revisionário tão forte que passamos mesmo a considerar que sequer há historiografia em Plínio – como uma fantasmagoria frágil e de linhas finas perdida sob um desenho de linhas grossas de um corpo volumétrico, plástico, real.

No entanto, há um regime historiográfico ali. Nos primeiros quinze parágrafos do *Livro 35 da História Natural* (o livro dedicado à arte da pintura nessa dita enciclopédia do mundo antigo) Plínio nos fornecesse uma verdadeira "imagem" desse regime através de um tipo de "frontispício narrativo": sua efetiva teoria geral da arte concentrada na origem romana da noção de *imagines*. Como enfatiza Didi-Huberman (2015, p.77), trata-se de uma origem antropológica, jurídica e estrutural: um *regime epistêmico* aberto ao conjunto do campo social e, em particular, à lei comum – escrita e, principalmente, a não escrita do *mos maiorum* (um tipo de código moral pelo culto/costume dos ancestrais que acabava por modelar os comportamentos e práticas sociais desde a vida privada até a militar e política). Por isso, quando Plínio se refere às *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. Isto é, não eram concebidas para a contemplação ou deleite estético isolado, mas para o uso ritual nos funerais públicos. As *imagines* eram sempre máscaras, que apenas podiam ser tomadas por retratos. Não *representavam* rostos, mas *expressavam* a dignidade

política deles [*dignitas*] (HN.35.2-6). Por isso mesmo não pressupunham a noção de desenho como imitação ótica à distância, mas se fundavam na impressão material e matricial do processo de duplicação do rosto pelo contato direto com um molde de gesso.

Apesar do longo emaranhado temporal e histórico que envolve as *imagines* como traço decisivo da cultura artística romana, é decisivo observarmos que tal teoria da arte fundada nelas só tenha sido redigida no momento mesmo da declaração de morte da própria arte – enunciado que abre o próprio *Livro 35*. Ademais, toda a teorização pliniana é redigida na forma narrativa de uma caminhada bastante específica no contexto romano do séc. I: 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. Portanto, trata-se de um regime que não nos legou nenhum registro visual das suas pinturas (nem sequer em écfrases), ancorado na própria ideia da morte da arte e no imaginário do seu rito fúnebre, e operado por vultos de artistas (não biografias) e os efeitos que as obras tiveram no mundo social (não os seus valores formais em si mesmos). Assim, *suprema opera* era tanto a melhor quanto a última, aquela que permaneceu inacabada pela morte do artista (HN.35.145). E o grande painel onde só se viam umas linhas finíssimas de Apeles e Protógenes de tão inacabado era "semelhante ao vazio", mas por isso mesmo era digno do maior apreço por todos os artistas da Antiguidade; destaque-se: a anedota pliniana termina registrando que obra se perdeu totalmente devido a um incêndio (HN.35.83).

Agora fica mais fácil perceber o quanto a narrativa histórica de Vasari se apresenta naturalmente como "renascimento" da arte antiga, mas também o quanto esse mesmo gesto já subverte os próprios fundamentos da historiografia pliniana. No plano vasariano 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 (2011, p.169) 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. Logo, a ordem pliniana da matéria dá lugar à ordem da ideia, é intelectualidade artística o grande conteúdo das biografias vasarianas; e o processo de impressão tátil da matriz passa ao *disegno* (guardando todas as suas relações etimológicas com "desígnio") como prática de projeto, planejamento ideativo

anterior à realização material (VASARI, 2011, p.66-67). Em resumo, supera-se os vultos dos mortos com as imagens dos vivos, ou melhor, das vidas renascidas: ao contrário de Plínio, Vasari se esforçará por inserir pelo menos as imagens dos retratos dos artistas biografados e a segunda edição (1568) terá enfim seu frontispício como um desenho do *Juízo Final*. Aqui já não se trata da arte a partir do gênero jurídico, mas de um *guidizio* próprio, acadêmico, uma *epistemologia fechada* à própria cultura estética do renascimento, separado das demais coisas mundanas, e que se coloca como narrativa superior e teleológica das obras e artistas envolvidos.

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*: terminam no Juízo Final de Michelângelo. Em geral, se atribui o essencial das concepções histórico-artísticas e dos conceitos estruturais da obra escrita de Vasari ao convívio com Michelangelo, tanto pedra angular quanto ponto de chegada das *Vite*. Digno de nota que, em 1550, Michelangelo chama Vasari de "ressuscitador de homens mortos, que alongais a vida aos vivos, ou melhor, que aos que mal vivem arrebatais por infinito tempo da morte" (apud: MARQUES, 2011, p.53). 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" (2011, p.736). Destaca-se, enfim, uma volta à parte final da anedota vasariana da "linha mais grossa": o aretino termina registrando que o desenho michelangeano seguia conservado por ele próprio (1856, p.161) – verdadeira relíquia sagrada, protegida pelo juízo final contra o fogo infernal, vez que o próprio Vasari na mesma biografia conta que o divino Michelangelo ordenou a queima de todos os seus estudos preparativos, considerados indignos de perdurarem.

Tais sentidos historiográficos e preservativos aflorados no interior de uma fortíssima cultura católica se desvelam basilares na lógica, supostamente iluminista e inspirada no Templo pagão das Musas, que normatizou a museologia como a salvaguarda da cultura estética a partir de juízos próprios. Não se trata apenas de proteger a obra da morte, mas de protegê-la da própria vida: ela deve ser salva e assim preservada segundo uma narrativa e lógica superiores à da sua própria vida mundana, do seu próprio meio de agenciamento em nome de um pertencimento mais elevado, mais exato, transcendente ao devir caótico. Como demonstra um enredamento de pensamentos museológicos comentados por Moret (2021, pp.91-92) o ato de musealizar pressupõe a retirada do objeto de um centro vivo de atividade humana para uma institucionalização tipológica, onde será catalogado e conservado como *representativo* de um contexto, numa apropriação cultural que estabelece padrões de compreensão e reconhecimento; ou seja, um objeto é patrimonializado pelo seu "potencial de musealidade", requalificando

o original segundo uma epistemologia própria e fechada que os transforma em bens musealizados, em "valor museal". Então, se o fogo da vida mundana consome tais objetos não se trata da perda da coisa, mas de golpe mortal em nossa própria lógica de salvaguarda imortal, de atentado à nossa metafísica simbólica, e catástrofe do nosso juízo. E nem sempre se trata de fogo físico, qualquer golpe heraclítico de vida já é o bastante para nos arrepiar. Da impressão material e tátil, o uso das *imagines*, ao desenho como imitação ótica à distância há mais do que o simples "não toque" dos museus: há uma finalidade do juízo da preservação, isto é, a musealização ganha um caráter de gestão da informação ótima, da melhor versão dos fatos do objeto porque são os fatos do seu valor museal. Uma soberania de poder que reifica a separação entre cultura e sociedade, patrimônio e usuários: "O objeto se torna virtualmente acético à ação humana" (BRULON, 2018, p.200).

Mas será mesmo que temos que escolher entre os vivos, os mortos, ou os imortais?

Do supravivente

Em 1991, Caetano Veloso lançou a música *Fora da Ordem* cantando versos como "aqui tudo parece construção e já é ruína", e "Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem / Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final". A faixa abre o álbum *Circuladô*, referência ao poema de Haroldo de Campos musicado na segunda faixa de modo a revelar no suprassumo da vanguarda experimental neoconcreta uma musicalidade popular nordestina. Não por menos, na contracapa há citação de Machado de Assis (1994): "Mas as polcas não quiseram ir tão fundo", frase de "Um Homem Célebre" que a despeito de todos os seus esforços em fazer música erudita só consegue compor obras populares.

Também na dialética construção-ruína que tem marcado aqui as dinâmicas de preservação patrimonial e os espaços museológicos encontramos valiosas perspectivas e propostas por harmonias bonitas alternativas ao juízo final, fora da ordem. E, no geral, a partir dos populares que foram considerados sem salvação ou sem juízo. É o caso dos dilemas enfrentados corajosamente pelo Museu Imagens do Inconsciente, que nas atividades expressivas com esquizofrênicos se converte necessariamente em verdadeiro "museu fora das normas" (MORET, 2021, p.176). Caso também dos sentidos novos que surgem das contribuições e subversões museológicas pelos povos indígenas (CURY, 2017; 2020). Nas apresentações do referido Seminário de 2018, na Sala Machado de Assis da UFSC, um trabalho atravessava a noção de juízo final jesuíta até a cosmologia Guarani para repensar outras possibilidades de conceituação do "museu-mausoléu": para não colapsarem, pode ser que fogo e museu precisem fazer comunidade? (RADÜNZ, 2019, pp.177-194).

No sentido mesmo dessas alternativas gostaríamos de terminar oferecendo nada mais que uma hipotética contribuição aos esforços coletivos por novos regimes da historiografia da arte por vir. Apenas uma provocação partindo da criatividade cultural de um "povo em ser, impedido de sê-lo" ainda às voltas com a *ninguendade* (RIBEIRO, 2006, p.410). E que, não obstante esta tremenda criatividade, segundo Marques (2013, p.6) até agora aportou nada da brasilidade como categoria crítica à inteligibilidade da história da arte, posto que seguiu tempo demais norteados 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" (ibid, p.3).

Em primeiro lugar, uma "imagem" outra entre os mortos de Plínio e os ressurectos vasarianos: 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, 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 (p.13). Modo de narrar abalando a própria lógica que sustenta a narrativa; e lógica do pensamento de história, em sua orientação e crise, 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" (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 como contra-alegoria das ideologias progressistas da história (pp.23-29). Engendra, assim, a necessidade do mágico na mesma obra que inicia o nosso realismo.

Por certo, um 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 das macumbas, da ciência do *Fogo no Mato* 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" (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 ressurto, 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. (ibid, p.101)

(...) é exatamente o que morreu e se cabocizou 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. (ibid, p.102)

Warburg propôs um alargamento enorme dos limites da historiografia da arte com seu belo conceito de *Nachleben* ("vida póstuma"; "sobrevivência"; "reavivamento"). É possível pensar o Caboclo, o supravivente como conceituação artística? O que a brasilidade poderia aportar à inteligibilidade da história da arte e das dinâmicas de preservação dessa maneira?

Referências

- BRULON, Bruno. *Passagens da Museologia: a musealização como caminho*. Revista Museologia e Patrimônio, vol.11,n.2, Rio de Janeiro, 2018, pp. 189-210.
- CURY, Marília Xavier. *Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão*. In: Cadernos CIMEAC – vol.7. n.1. 2017. Uberaba, MG, pp. 184-211.
- _____. *Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena*. Revista do Programa de Pós- Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HERÁCLITO. *Heráclito e seu (dis)curso*. (org. Donaldo Schüler). Porto Alegre: L&PM, 2007.
- MACHADO DE ASSIS. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- _____. Um Homem Célebre. In: *Obra Completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: https://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/CONTO,%20Varias%20Historias,%201896.htm#umhomemcelebre_embaixo. Acessado em 30-01-2023.
- MARQUES, Luiz. Introdução. In: VASARI, G. *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- MARQUES, et al. *Existe uma arte brasileira?* In: Perspective, n.º.2, 2013, p.1-18.
- MARQUES, Luiz. Vasari e a Superação da Antiguidade: do Nec Plus Ultra ao Plus Ultra. In: RAGAZZI, MENESES & QUÍRICO (org). *Ensaio Interdisciplinares Sobre O Renascimento Italiano*. São Paulo: Ed. Unifesp, 2017, p.1-45.
- MORET, Priscila A. A.. *Transdisciplinaridade e inclusão: a documentação museológica no Museu de Imagens do Inconsciente*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLÍNIO, O VELHO. *História Natural*. Livro XXXV. In: RHAA, n.º2. Campinas: IFCH/ UNICAMP. 1996, p.317-330.

RADÜNZ, Dennis. Nenhum fogo sem museu. In: *De todos os museus, o fogo*. Charles Vitor Berndt... [et al. Orgs]. Florianópolis: [s.n.], 2019, pp.177-194.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. *Fogo no mato*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

VASARI, Giorgio. *Le Vite*. Vol. XII. Firenze: Felice Le Monnier, 1856.

VASARI. *Vidas dos Artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VELOSO, Caetano. *Circuladô*. [CD]. São Paulo: Polygram, 1991.

Como citar:

BARROS, Antônio Leandro. "Harmonias bonitas sem juízo final": dinâmicas de preservação entre Vasari e Plínio. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 632-642, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.050>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>