

I ENANPARQ – simpósio temático: Coleções de arquitetura

Eadem, sed aliter: As coleções e a historiografia da arquitetura

Gustavo Rocha-Peixoto

resumo:

A comunicação expõe o modo como as coleções constituíram a base de investigação de algumas das principais inovações no campo da historiografia da arte e da arquitetura.

Foi seu trabalho com coleções que motivou historiadores como Vasari e Winckelmann a organizarem suas narrativas. Os acessos a grandes acervos como o Museu do Vaticano, a coleção Lenoir ou o Kunsthistorisches Museum de Viena ensejaram revisões da história e novas possibilidades de organização do corpo experimental a fim de permitir novas interpretações da história. Foi o acesso privilegiado a certas coleções que levou Semper a formular suas teorias sobre estilo e permitiu a Riegl contestá-las para estabelecer as bases da historiografia moderna.

Historiadores da arquitetura como Durand, Viollet-le-Duc, e sir Banister Fletcher construíram acervos de desenhos de arquitetura como chaves ordenadoras da narrativa histórica. Esses conjuntos organizados de imagens já avançavam o conceito de *museu imaginário* a ser formulado por Malraux no 2º pós-guerra.

Por fim a comunicação pretende demonstrar como o recurso às coleções oferece ao historiador uma opção intermediária entre a história metafísica hegeliana e a negação de todas as categorias por B. Croce.

abstract:

(Eadem, sed aliter: collections and art historiography)

The communication sets out how the collections formed the basis of investigation of some major innovations in the field of historiography of art and architecture.

The work with collections motivated historians like Vasari and Winckelmann to organize their narratives. The access to large collections such as the Vatican, the Lenoir and the Viennese Kunsthistorisches museums gave rise to revisions of history and to new possibilities of organizing the evidences in order to allow new interpretations on history.

It was the privileged access to some collections that led Semper to formulate his theories on style and allowed Riegl to deny them in order to lay the foundations of modern historiography.

Architectural historians like Durand, Viollet-le-Duc, and sir Banister Fletcher built collections of architectural drawings as ordering keys for their historical narrative.



I ENANPARQ
simpósio temático: Coleções de arquitetura

Eadem, sed aliter

As coleções e a historiografia da arquitetura

Gustavo Rocha-Peixoto

**Este texto é dedicado ao professor
Manoel Luiz Salgado Guimaraes**

Gostaria de começar essas reflexões sobre o papel das coleções para a historiografia da arquitetura com uma citação ao romance fantástico de Balzac “La peau de chagrin”.

A pele de asno que dá título ao livro é um talismã que tem o poder de realizar qualquer desejo do personagem Raphaël, mas a cada desejo realizado corresponde um pequeno encolhimento no couro que vai reduzindo até a completa extinção da pele que significará a morte de seu dono.

Não importa tanto ao meu propósito neste artigo a concepção balzaquiana da vida como mecanismo expressa no romance, nem sequer o enredo da estória, mas o instigante e curioso ambiente em que o personagem principal encontra o amuleto. Vejamos:

Estamos em outubro de 1830, no início do romance, e ainda nem sabemos o nome do personagem que acabara de perder seu último centavo no jogo e decidira esperar a noite para se afogar no Sena. Enquanto não chegava o momento planejado para o desfecho, vemo-lo vagar pelo *quai Voltaire*, junto ao rio e entrar na loja de antiguidades. Depois de flunar pela loja, o antiquário Taillefer o conduz às três salas do segundo andar. O romancista prepara o encontro do jovem com a pele – que

constituirá o enredo do livro – com uma longa e minuciosa descrição do gabinete das antiguidades¹:

À primeira vista, o lugar ofereceu a ele um quadro confuso no qual todas as obras humanas e divinas se enfrentavam. Crocodilos, macacos, serpentes empalhados sorriam para vitrais de igreja, pareciam querer morder bustos de mármore, perseguir os objetos laqueados ou escalar os lustres. Um vaso de Sèvres, em que Madame Jocotot pintara a figura de Napoleão, se achava junto de uma esfinge dedicada a Sesóstris.

A vista das salas pareceu ao jovem visitante uma desordem incompreensível e ilógica, mas na continuação ele passa a perceber a tensão existente entre certos objetos antagônicos que estão justapostos na confusão. Verifica que *O começo do Mundo e os acontecimentos de ontem se casavam com uma cordialidade grotesca*. Esta frase denuncia que o rapaz está procurando uma lógica naquele acúmulo desordenado. E, atribuindo valores aos objetos individuais percebe que constituem pares de opostos:

Uma churrasqueira estava pousada sobre um ostensório, um sabre republicano sobre um arcabuz medieval. Madame Dubarry pintada em pastel por Latour, com uma estrela na cabeça, nua e imersa em nuvem parecia contemplar com concupiscência um cachimbo indiano, tentando adivinhar a utilidade das espirais que serpenteavam em sua direção.

A comparação aqui é estabelecida pela oposição de tempos e lugares porque *Todos os países da terra pareciam ter trazido algo de suas ciências, uma amostra de suas artes*, mas em seguida ele explicita outra oposição:

Os instrumentos de morte: punhais, pistolas curiosas, armas de segredo, estavam jogadas desordenadamente com instrumentos de vida: sopeiras de porcelana, pratos da Saxônia, taças diáfanos vindas da China, saleiros antigos, frascos feudais de drágeas.

A atribuição de significados aos objetos individuais permite ao observador usar a coleção de antiguidades, aquela *espécie de esterco filosófico*, para construir um enredo explicativo do mundo. E a atividade mental e a projeção psicológico-existencial do personagem que agrupa sopeiras, saleiros e frascos de comprimidos na categoria de instrumentos de vida em oposição ao outro grupo dos instrumentos da morte. Os

¹ Honoré de Balzac. La Peau de Chagrin – Os trechos apresentados aqui foram todos traduzidos livremente das pp. 38 e seguintes da coleção Folio (Paris: Gallimard, 1974)

objetos visíveis e sensíveis ensejam adivinhar narrativas invisíveis e diante da inusitada convivência com a coleção: *O ouvido acreditava escutar gritos interrompidos, o espírito supunha apreender dramas inacabados, o olho achava perceber vislumbres mal abafados.* Com a visita ao gabinete do antiquário, o jovem protagonista construiu uma visão do mundo.

O desconhecido comparou, antes de tudo, essas três salas repletas de civilização, de cultos de divindades, de obras primas, de realezas, de devassidão, de razão e de loucura a um espelho cheio de facetas que representavam um mundo.

O romance é uma alegoria fantástica que trata a negativamente a coleção de Taillefer como uma balbúrdia um tanto demoníaca de onde sairia o talismã chave do desenvolvimento da história. A aquisição da pele de asno pelo jovem representava na verdade a aceitação de um pacto diabólico que redundaria em uma fortuna transitória e na sua condenação final. Mas na atitude de tentar compreender o Mundo pela sistematização dos restos de civilização acumulados nas coleções, Balzac enuncia um tipo de compreensão da arte e do Mundo capaz de resolver uma tensão entre dois extremos antagônicos. De um lado encontramos as narrativas históricas que partem de uma estrutura filosófica extrínseca aos fatos artísticos e de outro a atitude de centrar as narrativas na análise dos objetos de arte sem submetê-los a pré-classificações. No primeiro extremo está a filosofia da história hegeliana protagonizada pela evolução do *Zeitgeist* e pelo conceito de *Weltanschauung* como proposto por Dilthey.² No outro limite achamos a recusa radical de Benedetto Croce de submeter a obra de arte a qualquer sistematização categorial. A arte é, para ele, criada em total liberdade pelo artista e qualquer análise que a suponha subordinada a estruturas externas anula esse caráter essencial da obra de arte. Este último modo valoriza a crítica e intuitiva, mas inviabiliza a possibilidade da história.

De fato não apenas para a história da arte, mas para toda forma de história social a sistematização das coleções têm representado um instrumento de controle dos fatos. Para Arnaldo Momigliano o colecionismo constituiu a base material e o campo experimental para um tipo erudito de escrita da história – *a histoire savante*.

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Filosofia da história*. Brasília: Editora UnB, 1999 e Wilhelm Dilthey. *Teoría de las concepciones del mundo*. Barcelona: Altaya, 1994

Procurando entender as origens das pesquisas sobre a Antiguidade³, ele estuda o caso do colecionador provençal Nicolas-Claude Fabri, *sieur* de Peiresc (1580-1637). Segundo Momigliano Peiresc colecionou 17 mil itens entre moedas, livros, plantas, minerais, instrumentos científicos. Criava gatos angorá, dissecou cadáveres, fez observações astronômicas. Praticamente nada publicou, mas manteve uma correspondência intensa com personalidades tão diferentes quanto o filósofo Hugo Grotius, o pintor Pieter Paul Rubens, o vidente Nostradamus, o rabino Salomon Azubi e o filósofo dominicano Tommaso Campanella. Nas suas cartas transparece o valor que atribuía aos fatos tangíveis à observação direta, e à curiosidade empírica. Peiresc, que apreciava a solidez do conhecimento obtido diretamente dos fatos, procurava um sentido nesse caos semelhante ao da personagem de Balzac. Revela uma curiosidade viva pela observação empírica e pela experimentação, mas desconfia da tradição literária, da teologia e da história política.

Por trás das coleções de objetos antigos que junta perfila-se um quadro complexo da Antiguidade que deseja enriquecer. A perplexidade diante dos restos desconexos do passado força a fabulação ativa do colecionador. Ele precisa elaborar um tecido imaginativo que dê sentido à coleção. E assim faz história.

Peiresc nasceu seis anos depois da morte de Vasari⁴, primeiro grande historiador da arte. O conjunto das biografias dos artistas da sua obra monumental *Le vite delle più eccellenti pittori, scultori ed architettori*⁵ foi publicada pela primeira vez em 1550 e deu início a uma tradição historiográfica que perduraria até o século dezoito.

O livro é, na verdade, a sistematização dos conhecimentos adquiridos por Vasari na observação das coleções de arte dispersas pela Itália. Para Germain Bazin *Sua iniciativa mais notável no domínio da documentação foi constituir uma coleção pessoal de obras dos artistas que menciona*⁶. Bazin se refere à iniciativa de compor os *Libri de' disegni*⁷, um conjunto de oito a doze volumes de desenhos colados sobre chassis de cartolina. Cada um desses *passee-partouts* era gravado em madeira com o nome e a efígie de cada artista desenhada por Vasari no formato de 2 pés de altura por 18 polegadas de largura (cerca de 64 x 46cm) Cada um desses cadernos tinha

³ Arnaldo Momigliano. *L'origine des recherches sur l'Antiquité* em Les fondations du savoir historique. Paris: Les Belles Lettres, 1992

⁴ Giorgio Vasari (1511-1574)

⁵ Giorgio Vasari *Le vite...* Roma: Newton Compton, 1991

⁶ Germain Bazin. *História da História da Arte*. Martins Fontes: São Paulo, 1989 p. 27

⁷ Esses cadernos de desenhos são mencionados na 2ª edição de 1568 que trazia impressões dos retratos gravados como folhas de rosto de cada capítulo.

cerca de 200 desenhos o que perfaz uma coleção com algo entre 1600 e 2400 itens. Notemos como há uma dupla relação com as coleções: Primeiro ele obtém acesso às coleções de arte constituídas pelos mecenas italianos, em seguida constitui sua própria coleção particular de reproduções que permite ao escritor rememorar a *maniera* de cada pintor.

O estilo das vidas e obras de artistas prevaleceu como único tropo na historiografia da arte até a reviravolta efetivada no s. XVIII por Winckelmann⁸, autor igualmente comprometido com o colecionismo.

Em 1748 Winckelmann, então com 31 anos, foi nomeado secretário da biblioteca do conde Heinrich von Bünau em Nöthnitz, perto de Dresden, capital da sua Saxônia natal. Sua tarefa principal era, então, auxiliar o conde nas pesquisas de fontes para o livro que ele queria escrever sobre o Sacro Império Romano-Germânico. Para isso ele visitou diversas vezes a coleção de antiguidades de Dresden. Essas visitas despertaram em Winckelmann um vivo interesse pela arte. Contratado pelo núncio apostólico junto à corte da Saxônia, Alberico Archinto, Winckelmann transferiu-se para Roma em 1755. Seu primeiro trabalho na cidade eterna foi descrever as estátuas antigas da coleção papal conservadas no Cortile del Belvedere: o Apolo do Belvedere, o Laocoonte, o Antinous e o Torso do Belvedere.⁹

Após a morte de Archinto, Winckelmann tornou-se bibliotecário no palácio do cardeal Alessandro Albani junto à Porta Salaria e o auxiliou a formar a sua coleção de antiguidades. Mais tarde foi nomeado *Prefetto delle Antichità* do Vaticano pelo papa Clemente XIII. Pode visitar, por mais de uma vez, as escavações em Pompéia e Herculano.

Foi através dessa intimidade com os acervos de coleções que Winckelman pode sistematizar um conceito da arte antiga que viria a consignar na sua obra histórica.

Publicou vários ensaios em que gradativamente foi passando das descrições de coleções para a sistematização de dados¹⁰. Foi a análise metódica dos estilos que permitiu a ele ordenar o conjunto dos acervos de arte antiga que conhecia.

⁸ Johann Joachim Winckelmann(1717-1768)

⁹ O Apolo do Belvedere, descoberto final s XV, o Torso do Belvedere e o Laocoonte descobertos no início s XV) constituíram o primitivo *Antiquarium* abrigado no edifício encomendado por Julio II a Bramante para o Jardim do Belvedere. Esta coleção foi fundamento da formação dos artistas italianos de Michelangelo a Bernini e daí em diante e forma o embrião do que, mais tarde, se tornaria o Museu do Vaticano.

¹⁰ Descrição das esculturas do Belvedere (de 1755); Descrição das gravuras do Barão Stosch (de 1760); *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* (Notas sobre a arquitetura dos antigos de 1762); *Versuch einer Allegorie* (Pesquisa de uma alegoria de 1766); e *Monumenti antichi inediti* (Monumentos antigos inéditos de 1767/8.)

Os *Monumenti antichi* foram precedidos de um *Tratatto preliminare* que apresenta a primeira versão de suas idéias sobre a história da Arte. Na verdade o nome ‘preliminar’ indica aqui a disposição editorial em que o texto é apresentado ao leitor, e não o fato de haver sido redigido antes da reunião dos monumentos e da sua representação gráfica.

Finalmente publicou em 1764 sua obra magistral *Geschichte der Kunst des Altertums* (História da arte da Antiguidade). Com este livro Winckelmann superava o tipo de história da arte baseada nas biografias dos artistas. O arranjo sistemático dos fatos, permitido pelo estudo estilístico, ensejou a narrativa orgânica da arte das civilizações antigas. Winckelmann construiu assim uma espécie de biografia da arte antiga reconhecendo no conjunto um nascimento na arte egípcia e etrusca, um crescimento na Grécia arcaica, uma maturidade que coincide com o período helênico em que reconhece o apogeu da arte universal, o declínio representado pelo período helenístico e por Roma e, finalmente a morte que corresponde à queda do mundo antigo.

O que nos importa aqui é que foram as coleções de arte que permitiram a Winckelmann constituir os discursos históricos sobre a arte. E como, inversamente, a história da arte de Winckelmann criou as categorias que permitiram a ampliação dos acervos e geraram os critérios para a formação de novas coleções.

Mas da *História* de Winckelmann provém também a justificativa “científica” do que hoje chamamos de neoclassicismo. A convicção da existência de um apogeu de beleza na Grécia do s. V a.C. levava naturalmente ao corolário de que *Der einzige Weg für uns, groß [zu werden], ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten*.¹¹ Viollet-le-Duc¹² estava animado pela convicção divergente de que o apogeu da perfeição na arte estava na Baixa Idade Média francesa quando deu início à formação da coleção de arquitetura que hoje integra a Cité de l’architecture de Paris.

Em 1879, inspirado pelo presidente da Comissão dos Monumentos Históricos, Prosper Merimée, Viollet-le-Duc propôs reunir os restos dispersos das coleções do Museu de Lenoir no *Palais du Trocadéro* que estava vazio desde que fora desmontada a exposição de 1878. As quatro primeiras salas foram abertas ao público em 1882. Em

¹¹ “O único caminho que temos para nos tornarmos grandes, e se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos.” J. Winckelmann. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. (edição bilingüe: La Salle: Open Court, 1987) a proposta de imitação foi formulada por Winckelmann já em 1855, antes mesmo dos seus escritos históricos.

¹² Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)

1887 abrem-se mais três salas e em 1889 é inaugurada a biblioteca e o fundo de documentos. Além das esculturas e dos fragmentos de ornamentação arquitetônica o museu providenciou réplicas em gesso para completar lacunas da coleção.

Se as preferências estilísticas de Winckelmann e de Viollet-le-Duc eram divergentes, ambos convergiam na noção comum de apogeu na história da arte. A sistematização dos restos do passado revelara a cada qual um ponto máximo de beleza artística e esta culminância deveria iluminar a produção artística contemporânea a partir dos conceitos de imitação e de obediência¹³. Segundo esses critérios as obras de arte de todos os tempos seriam mais ou menos perfeitas conforme se aproximassem mais ou menos do apogeu de perfeição.

No ensaio “Espaços”, publicado originalmente em sua coluna Letras e Artes em fevereiro 1948 Carpeaux¹⁴ descreve os acervos do *Kunsthistorisches Museum* de sua Viena natal. Explica como os andares superiores foram construídos para abrigar as coleções da “grande arte” reunida pela dinastia imperial dos Habsburg com os grandes nomes da pintura européia com base no conceito de apogeu. E conta como o térreo do museu foi destinado a abrigar as coleções daquilo que os organizadores do museu consideravam tesouros de objetos de interesse histórico, mas que se afastavam tanto do modelo de perfeição que não era possível atribuir-lhes valor artístico.

Justamente esse espaço no térreo foi confiado à direção de Alois Riegl. Carpeaux afirma que todos reconheciam a competência do historiador, mas negaram-lhe a direção dos espaços mais nobres do museu porque se *assustaram com sua oposição aos dogmas da estética clássica*. Nas coleções do térreo

...encontrou Riegl numerosos objetos de arte decorativa dos últimos tempos do Império Romano, considerados de grande interesse histórico mas sem valor artístico. São tão diferentes das indiscutidas obras primas da arte grega que não podem ser senão inferiores. Essas “obras inferiores” constituem o assunto do primeiro e decisivo trabalho de Riegl: Demonstrou que não se tratava de incapacidade nem de decadência e sim de uma modificação do ideal artístico.” Riegl concluiria, com base na sólida prova material da coleção do Kunsthistorisches Museum que o que é decisivo na arte não é a maior o menor capacidade técnica do artista mas a sua “maneira diferente de reagir artisticamente em face do Universo”. Riegl concluía que a arte não é

¹³ Cf. John Ruskin *The Lamp of Obedience* em *The seven lamps of architecture* (1849).

¹⁴ Otto Maria Carpeaux. *Espaços* em *Sobre letras e artes* (organizado por Alfredo Bosi) São Paulo: Nova Alexandria, 1992. Publicado novamente no segundo volume dos *Ensaio reunidos* (1946-1971) Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 2005.

*necessariamente uma resposta às impressões passivas que atingem o artista mas é uma reação ativa “mais criação que recriação, criação de mundos novos” A beleza é, portanto, algo secundário na apreciação da arte, importando antes a vontade do criador – a **Kunstwollen**.*

Sabemos bem como esse conceito ampliou os limites da compreensão dos significados da arte, viria a permitir a definição da abstração como pulsão artística oposta à empatia (*Einfühlung*) e daí ao reconhecimento das artes antes chamadas de primitivas, à valorização do universo artístico africano e asiático e, por tabela, às modernas teorias das manifestações artísticas de abstração e expressão.

Cada uma dessas redefinições da história da arte foi assim informada por uma resignificação do acervo artístico motivada pela contemplação das coleções de arte. Também a história da arquitetura se valeu em diversos momentos de um impulso colecionista. Há coleções sistematizadas de desenhos de arquitetura nos tratados de Palladio – que desenha os monumentos antigos na mesma escala para facilitar a comparação – e de Sebastiano Serlio – que no seu livro IV compara exemplares do mesmo tipo de arquitetura na França e na Itália.

Gabriel-Pierre-Martin Dumont publicou em 1764 um *Parallèle des plus belles salles de spectacle en France et Italie* e Victor Louis desenhou os principais teatros de seu tempo na mesma escala. Ambos reúnem suas coleções de desenhos como estratégia de fundamentação de seus projetos de teatro.

Durand¹⁵ estende o método comparativo para todos os tipos de edifícios ao longo dos tempos e em todas as sociedades. Ele apresentou o primeiro caderno de seis gravuras do seu *Récueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et nouveaux remarquables par leur beauté, par leur grandeur e par leur singularité et dessinés sur une même échelle* no salon do ano VII (1796). As demais gravuras foram publicadas em *cahiers* ao longo dos dois anos seguintes. Na edição do ano IX (1798) o *Parallèle* o conjunto de pranchas veio acompanhado de 52 páginas de texto histórico explicativo das pranchas escrito pelo arquiteto Jacques-Guillaume Legrand. Este tratado – conhecido durante o s. XIX como “Le grand Durand” – recebeu inúmeras resenhas nas principais revistas literárias da época, foi adotado como livro didático na École Polytechnique de Paris. Em 1857 saiu uma edição bilíngüe (francês-italiano) na Itália e em 1915 foi publicada uma edição americana. Na *Beaux-arts* foi tomado como uma bíblia classicista contra Viollet-le-Duc.

¹⁵ Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834)

A comparação dos exemplares é facilitada pelo controle da representação sem sombras, sem apelos pitorescos, mas com uma linguagem estritamente técnica e com adoção de uma escala única. Porque somente um estudo comparativo *pode guiar o julgamento e o raciocínio*.

Devia servir de base à construção de uma história da arquitetura, mas também para outros estudos sistemáticos da arquitetura e mesmo dos modos de vida dos diferentes povos antigos.¹⁶

Um dos compêndios mais célebres de história da arquitetura “A history of architecture” de Banister Fletcher¹⁷, foi editado pela primeira vez em 1896. A narrativa era constituída pela coleção de 159 ilustrações em 293 páginas sistematizadas em quadros comparativos às vezes na mesma escala às vezes nos tamanhos compatíveis com a comparação desejada.

Não tenho intenção de exaurir a análise da historiografia comprometida com as coleções. Escolhi marcos transformadores da história da arte para mostrar como as coleções serviram para superar modelos historiográficos e prover a arquitetura de novos significados. Assim se foi uma coleção sistematizada de desenhos que permitiu a Vasari controlar a escrita das suas *Vite*, foi a intimidade com as coleções que embasou Winckelmann para superar o modelo de história biográfica da arte. Se Winckelmann encontrou nos antiquários argumentos em favor da primazia da Grécia, Viollet-le-Duc recorreu à sistematização dos remanescentes medievais para defender a excelência do gótico francês e foi uma coleção que permitiu a Riegl dismantelar a idéia de primazias e excelências.

Malraux¹⁸ mostrou o poder dos museus de atribuírem valor aos seus guardados. Muitos dos objetos de arte mantidos nos museus de arte não foram sequer originalmente concebidos como obras de arte, mas foram os museus que os transformaram em objetos de arte.

As coleções têm o poder de resignificar os objetos que as constituem. As coleções de arquitetura são necessariamente resignificações de objetos originalmente concebidos como abrigos para certas atividades humanas.

¹⁶ Sergio Villari. J.N.L. Durand Art and science of architecture. Nova Iorque: Rizzoli, 1990

¹⁷ O livro foi composto inicialmente pelo professor Banister Fletcher e completado por seu filho Banister Flight Fletcher, que seria mais tarde criado sir Banister: (*1866; †1953). Sucessivas edições com ampliações e revisões foram feitas durante a vida dos autores originais e continuam até hoje a serem produzidas por diversos autores. A organização original baseada na comparação de desenhos controlados foi abandonada nas edições mais recentes. Até 2007 saíram 20 edições e mais de 30 reimpressões.

¹⁸ André Malraux. Le musée imaginaire. Paris: Gallimard, 1965 (primeira edição: 1947)

Hoje, dizia Malraux em 1947, *um estudante dispõe da reprodução colorida da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias*, dos principais períodos do oriente à América, incluindo aquilo que descreve como *as artes selvagens e populares*, a escultura e a pintura. Antes, afirmava ele, *se conhecia o Louvre (e algumas de suas dependências) das quais lembrava-se como se podia*. Malraux não conhecia as reproduções modernas em grande formato e alta resolução, não imaginava a quantidade de informações gráficas que a Internet disponibilizaria cinquenta anos depois daquele imediato pós-guerra. Mas comparando com a situação em 1850, ele se via diante da possibilidade reveladora de *dispor de mais obras significativas para suprir as deficiências da nossa memória do que o que podia ser abrigado no maior dos museus*. E isso por que ele via que *um Museu Imaginário foi aberto e vai levar ao extremo a confrontação incompleta imposta pelos museus verdadeiros*.¹⁹

O museu imaginário de Malraux pode ser entendido como um museu de imagens, de figurações portáteis das obras originais como os desenhos de Vasari, mas também pode ser aquele museu que a nossa imaginação compõe com as experiências vividas nos acervos do mundo.

Entre o tumultuado *magazin* de Taillefer, no romance mágico de Balzac e o metódico gabinete de Peiresc há um trabalho mental de ordenação que constrói a história. De fato o que constitui as coleções não é o acúmulo de objetos interessantes, mas o trabalho de arrumá-los, isto é de pô-los em ordem. Uma coleção não está constituída como tal enquanto o lugar de cada coisa não estiver determinado. Interessa-me especialmente, neste caso, a definição de Santo Agostinho para quem

Ordo est parium dispariumque rerum sua cuique loca tribuens dispositio. Isto é: *A ordem é a disposição das coisas iguais e diversas atribuindo-se a cada uma o seu lugar*.²⁰

Notemos que o lugar justo que deve ter cada coisa depende de uma atribuição, de uma *tribuitio*, ou seja, de uma ação arbitral do ordenador que reparte, distribui os objetos, concedendo a cada um seu lugar próprio. O critério de concessão é provisório e pode ser redefinido, mas ele transforma a confusão inerte dos restos do passado em coleção. A palavra latina *Colectio* vem do verbo *colligo* derivado por sua vez de

¹⁹ id. p. 12

²⁰ Santo Agostinho. La ciudad de Dios. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1978 (edição bilíngüe)

con+ligo = atar uma coisa a outra, unir, ligar. Esse critério de ligadura dos elementos para constituir a coleção é o discurso histórico.

Não será, talvez, impossível elaborar o discurso histórico sem direto recurso às coleções, partindo de uma sistematização previamente elaborada e concorde, mas neste artigo pretendi mostrar como alguns dos grandes avanços da historiografia da arte que foram capazes de alterar o sentido e a valoração da arte provieram da faculdade de reordenar coleções. Vasari, Winckelmann, Viollet-le-Duc, Riegl.

É evidente que nem tudo é tão fácil e simples como a minha narrativa pode fazer parecer. Primeiro porque essas coleções não se formaram espontaneamente. Alguém ou um conjunto de pessoas com um certo e preciso gosto reuniu o Apolo do Belvedere, o Laocoonte, e o Torso do Belvedere entre outras peças antigas e eliminou outras muitas peças mais ou menos antigas para a apreciação de Winckelmann. O arqueólogo alemão ao sistematizar a coleção considerou o conhecimento que tinha de outras coleções e outras peças e dados que pudera visitar. A coleção Lenoir, sobre a qual Viollet-le-Duc criou o museu do Trocadéro fora constituída a partir dos confiscos de bens eclesiásticos promovidos pela Revolução Francesa. Quer dizer que alguém, na fúria revolucionária dos anos 1780-90 poupou da destruição algumas peças religiosas que, Alexandre Lenoir converteu logo entre 1790 e 1795 no acervo do Museu dos Monumentos Franceses e tornou-os assim em obras de arte. Notemos que justamente a supressão de seu caráter de objetos religiosos foi que determinou seu reconhecimento como obra de arte. E, quase paradoxalmente, esse reconhecimento veio no governo anticlerical da Revolução que erigiu os bens eclesiais em Monumentos Franceses. O espaço do museu era o convento *des Petis Augustins* devidamente des-sacralizado e a exposição visava a apresentar ao público *l'histoire de la sculpture française*.²¹ Depois da Restauração o museu foi fechado em 1824 e o acervo disperso. Curiosamente o governo revolucionário – que normalmente associamos aos ideais universalizantes neoclássicos abriu um museu de arte nacional e medieval e a Restauração, que habitualmente está associada ao romantismo medievista e nacionalista o dispersou.

Evidente que os avanços não dependem apenas dos fatos materiais das coleções, mas sobretudo da atividade criativa dos organizadores. David Carrier²² nota como Walter Pater, trabalhando sobre praticamente a mesma coleção em que

²¹ Cf. Jean Tulard *et. al.* Histoire et dictionnaire de la Révolution française, 1789-1799. Paris: Robert Laffont, 1987

²² David Carrier. Principles of art history writing. Philadelphia: Penn State Press, 1993

Winckelmann baseara seu texto cem anos antes produz interpretação radicalmente diferente e escreve uma história inteiramente nova²³.

Nem tudo é tão fácil e simples como a minha narrativa pode fazer parecer. Não cabe nos objetivos dessa comunicação explorar todos esses limites, mas apenas indicar a importância das coleções para a historiografia da arte e da arquitetura.

Nem toda história da arquitetura dependeu da sistematização de coleções. A influentíssima Estética de Hegel²⁴ parte de um conceito geral do belo derivado do ideal. A arte constitui, para ele, uma unidade indivisível tão real quanto abstrata que se manifesta de diversas formas e matérias *de modo tal que o espírito artístico as desenvolveu e ordenou num sistema de concepções*. Esta unidade indivisa se manifesta diferentemente em arquitetura, música e poesia apenas em sua *realidade puramente exterior*. E as obras particulares seriam assim apenas objetivações do conceito do belo porque *o conceito do belo exige que ele se objetive para a contemplação direta e exterior, para os sentidos e para a representação sensível*. A primeira parte do quinto volume da Estética é dedicada à Arquitetura e constitui uma verdadeira história da arquitetura. A narrativa começa com a arquitetura simbólica manifestada da pré-história ao antigo Egito. O capítulo II desenvolve a arquitetura clássica que se consubstanciou na Grécia e em Roma e o terceiro e último capítulo é dedicado àquilo que Hegel denomina Arquitetura Romântica, ou seja, o pré-gótico e o gótico. O notável é que toda construção da narrativa parte de um sistema filosófico fixo que separa toda a arte em simbólica, clássica e romântica. Há capítulos inteiros em que nenhum exemplar sequer é mencionado e em outros os edifícios constituem uma lista de exemplos incidentalmente mencionada ao final.

Essa estrutura mesma pode ser encontrada em autores como Hippolyte Taine (1828-1893), para quem o meio - *le milieu* - é algo positivo (no sentido de Auguste Comte) e constitui a causa material da arte²⁵ ou Arnold Hauser (1892-1978)²⁶ que trata a história da arte como se fosse um preciso mecanismo de relógio. Cada coisa acontece precisamente no momento que as suas *pré-condições* estão propícias. Os capítulos que tratam do Renascimento na quinta parte de sua famosa História social da literatura e da arte denunciam essa concepção: Hauser primeiro define 'O conceito de Renascença', lançando mão de critérios filosóficos, estéticos, etnográficos. Em

²³ A *História* de Winckelmann é de 1764 e o *Winckelmann* de Pater saiu pela primeira vez em 1867. Cf. Carrier, op. cit. (p. 121-122)

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Estética. Lisboa: Guimaraes, 1962 vol V. (Os trechos citados aqui foram tomados das pp. 9 a 13.)

²⁵ Cf. Lionello Venturi. História de la crítica de arte. Barcelona: GG Arte, 1979 (pp. 218-219)

²⁶ Arnold Hauser. História social da literatura e da arte. São Paulo: Mestre Jou, 1980

seguida trata da ‘Procura das obras de arte pelas classes média e cortesã no século XV’ definindo o mercado de arte como consequência das lutas de classes na Itália. Depois define ‘O estatuto social do artista na Renascença’ em que estabelece o lugar do artista no sistema de classes renascentista. Finalmente trata do ‘Classicismo dos quinhentos’ em que trata das leis ideais da arte naquele período. A estrutura comanda a narrativa e nesse conjunto monumental de 115 páginas nenhuma obra é analisada. Todas as obras tem o valor de exemplos da super-estrutura. Ao chegar finalmente aos exemplos os conceitos já estão tão laboriosamente delimitados e as características já foram tão intensamente controladas que nada mais resta senão verificar que de fato aquelas obras se ‘enquadram’ no conceito de Renascença. Esta é ainda a estrutura dos *Quatro Séculos* de Paulo Santos²⁷ e de tantos outros autores importantes que não cabe enumerar aqui.

No extremo oposto da *Estética* de Hegel está o *Breviário e Estética* do neo-hegeliano Benedetto Croce que afirma a arte como radical *visão ou intuição*.²⁸ O artista cria sua obra em total liberdade. Esta definição implica, entre outras coisas, em negar que a arte tenha um caráter de conhecimento conceitual.

*...e ao contrapor o conhecimento intuitivo ou sensível ao conhecimento conceitual ou inteligível, a estética à noética, visa-se a reivindicar a autonomia desta forma de conhecimento, mais simples e elementar que foi comparada ao sonho.*²⁹

Essa postulação de autonomia radical para a obra de arte, ao negar submeter a obra de arte a qualquer classificação categorial poderia, no limite, negar mesmo a possibilidade de uma história da arte ou, ao menos, sua inferioridade em relação à crítica.

A valorização da obra de arte como motora da análise comanda a narrativa histórica de Argan (1909-1992). Sua História da arte como história da cidade³⁰ não é sistêmica nem pretende abarcar todos os períodos e muitos exemplares. Ao contrario concentra-se em análises críticas profundas que provêm do embate direto com os objetos apreciados. A unidade da história se desfaz. O livro – na verdade uma reunião de artigos publicados separadamente – se constrói como fotogramas isolados que estabelecem a obra de arte como centro, motor, fonte e objeto da narrativa. Essa

²⁷ Paulo F. Santos. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981

²⁸ Benedetto Croce. *Breviário de estética; estética in nuce*. São Paulo: Ática, 1997. (p. 35)

²⁹ id. op. cit. (p. 41)

³⁰ Giulio Carlo Argan. *Historia dell'arte comme storia della città*. Roma: Riuniti, 1984.

posição é muito parecida com a que adota Kenneth Frampton (1930-) nos seus Estudos de cultura tectônica³¹ e defendida entre nós por Ruth Verde Zein³²

Entre uma história desmaterializada e a negação da história, o colecionismo se insinua como solução conciliadora. Não nega o objeto, parte dele. Não nega o sistema, mas não parte dele, ao contrário faz com que resulte do arranjo da coleção. As coleções constituem, no dizer de Krzysztof Pomian³³ *uma ponte possível entre algo material, presente e visível e algo invisível*. E o sistema assim constituído pela composição – *ποιήσις (poiésis)* – dos objetos sensíveis é necessariamente provisório. A sistematização é jogo. Dispõe as cartas em seqüências de números e depois as arranja em naipes, alterna-lhes as cores e separa pares de ímpares, as cartas numeradas das figuradas. Esses conjuntos de arranjos dos objetos (mais complexos e polimorfos que as cartas de um baralho) constituem narrativas e fazem falar o que antes não tinha voz. Jogo aberto; jogo infinito e "indefinitivo" porque, como já em 1941, escreveu Paul Valéry, *O que a história pode nos ensinar de mais seguro é que nós estávamos enganados sobre algum ponto da história*.³⁴ E, antes ainda Schopenhauer sugerira a epígrafe latina que serve de título para este texto como divisa geral da história: *Eadem sed aliter*. O mesmo, mas de outra maneira.³⁵

³¹ Kenneth Frampton. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001

³² ver especialmente *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. São Paulo/Porto Alegre: ProEditores/Editora Ritter dos Reis, 2003 e a tese doutoral *A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973* (Porto Alegre: Propar 2003)

³³ Krzysztof Pomian. *Collectionneurs, amateurs et curieux* Paris, Venise: XV^e - XVIII^e siècle. Paris: Gallimard, 1987 (Entre le visible et l'invisible: la collection)

³⁴ Paul Valéry. *Œuvres*, Paris: Pléiade, 1960 (p. 935)

³⁵ Arthur Schopenhauer. *The world as will and idea*.

Bibliografia:

- ARGAN, Giulio Carlo. *Historia dell'arte comme storia della città*. Roma: Riuniti, 1984.
- BALZAC, Honoré de. *La Peau de Chagrin*. Paris: Gallimard, 1974
- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. Martins Fontes: São Paulo, 1989 p. 27
- CARPEAUX, Otto Maria. *Sobre letras e artes* (Alfredo Bosi: org.) São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- _____. *Ensaio reunidos (1946-1971)* Rio de Janeiro: UniverCidade/Topbooks, 2005.
- CARRIER, David. *Principles of art history writing*. Philadelphia: Penn State Press, 1993
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética; Estética in nuce*. São Paulo: Ática, 1997.
- DILTHEY, Wilhelm. *Teoría de las concepciones del mundo*. Barcelona: Altaya, 1994
- FLETCHER, Banister. *A history of architecture* Londres: Butterworths, 1987
- FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1980
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1962 vol V.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da história*. Brasília: Editora UnB, 1999 e
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965
- MOMIGLIANO, Arnaldo. *Les fondations du savoir historique*. Paris: Les Belles Lettres, 1992 Paris: Gallimard, 1974¹
- POMIAN Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux Paris, Venise: XV^e - XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1987
- RUSKIN, John *The seven lamps of architecture*
- SANTO AGOSTINHO. *La ciudad de Dios*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1978 (edição bilíngüe)
- SANTOS, Paulo Ferreira. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981
- SCHOPENHAUER, Arthur. *The world as will and idea* disponível on line no site:
<http://www.archive.org/details/theworldaswill02schouoft>
- TULARD, Jean *et. al.* *Histoire et dictionnaire de la Révolution française, 1789-1799*. Paris: Robert Laffont, 1987
- VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1960
- VASARI, Giorgio *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Roma: Newton Compton, 1991
- VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: GG Arte, 1979
- VILLARI, Sergio. *J.N.L. Durand Art and science of architecture*. Nova Iorque: Rizzoli, 1990
- WINCKELMANN, Johann Joachim *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. La Salle: Open Court, 1987)
- ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973* (Porto Alegre: Propar 2003)
- _____. *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. São Paulo/Porto Alegre: ProEditores/Editora Ritter dos Reis, 2003