

O “bárbaro” germano : um fetiche da historiografia europeia da arte no século XIX.

Stéphane Huchet, Universidade Federal de Minas Gerais.

Palavras-chave: História da Arte. Germanos. Latins. Winckelmann. Românticos.

*

Mots-clés : Histoire de l’art. Germains. Latins. Winckelmann. Romantiques.

Essa comunicação é baseada na leitura de um livro publicado pelo historiador francês Éric Michaud. É intitulado: *As invasões bárbaras. Uma genealogia da história da arte*. Leitura instigante e surpreendente sobre um capítulo complexo e longo da história das representações culturais e artísticas, com seu vínculo estreito com as representações políticas. No século XIX, a historiografia da França e da Alemanha fez do « bárbaro » germano uma figura singular de suas narrativas. No intuito de redirecionar os « romances » nacionais para valores culturais e artísticos não clássicos, uma verdadeira mitificação do germano serviu de mote a muitos historiadores e historiadores da arte franceses e alemães. Eles identificavam nesses ancestrais pretensamente « puros » a matriz étnica e racial daquilo que eles consideravam como a verdadeira expressão artística da nação. Em oposição ao predomínio da grande referência greco-romana, uma *intelligentsia* europeia obcecada pela « reinvenção » de suas origens nacionais, encontrou portanto no germano mítico motivos para construir e legitimar uma origem amplamente fetichizada. Em plena época dos nacionalismos, a reivindicação de uma matriz étnica transtemporal manifestava o anseio de identificar algo que girasse em torno de uma questão ainda vivaz hoje, a questão que pergunta: « o que é nosso ? ». Nesse contexto, encontramos o conflito entre tipos de beleza, entre padrões estéticos, entre Winckelmann e os românticos e, inclusive, questões de hierarquia racial. O modelo do « bárbaro » foi capaz de se contrapor ao modelo do efebo grego, tão valorizado pelo néo-classicismo. A jovem história da arte, em plena fase de aquisição de suas metodologias taxionômicas (através, notadamente, da classificação nacional das escolas artísticas), apesar de motivada por um incontestável positivismo científico, redesenhou singularmente uma fronteira norte-sul que atravessava a própria Europa para distribuir papéis culturais e nacionais pretensamente fundamentados e consolidados na arte.

Éric Michaud menciona como, nos idos do século XVIII, tentou-se instaurar um modelo alternativo ao modelo néo-clássico, até então todo poderoso, baseado que era no paradigma da arte e da cultura greco-romanas. Em países como França e Alemanha, categorias como a de *raça* e a de *sangue* foram associadas à imagem dos povos nórdicos que invadiram o Império romano nos quarto e quinto séculos da nossa era. Para muitos historiadores, esses povos nórdicos, rotulados de germanos, teriam encarnado uma renovação cultural dentro do mundo antigo clássico. Sua oposição aos latins, a oposição do norte e do sul, do cristianismo e do paganismo, de uma civilização definida por uma nítida raiz étnica e do universalismo formal e cosmopolita do Império romano, dos particularismos puros e da generalidade diluidora, atravessam a ficção de uma arte e cultura nórdicas que teriam penetrado na cultura romana para modificá-la. A civilização romana era vista como uma cultura global. Só a cultura nórdica teria sido capaz, inclusive, de implementar e consolidar o cristianismo ocidental, além de encarnar uma tendência estética duradoura. Essa tese atravessa o século XIX e, sabemos, constitui uma verdadeira mitificação e mistificação.

A oposição dos latins e dos germanos e a revalorização dos « bárbaros » se tornaram uma questão crucial para o romantismo, mas com significações diferentes para a França e a Alemanha. Entretanto, ambas convergem na busca de uma substituição do modelo mediterrâneo-antigo-romano-clássico por um contra-modelo de raízes germanas-medievais-góticas-anticlássicas... A anticofilia da Revolução francesa e os egiptismo da estética decorativa napoleônica também serviram de contra-modelo ao

momento pós-revolucionário, o do romantismo medievalizante e de uma reação católica que inventa um cristianismo cuja fonte histórica teria sido « bárbara ». A revalorização da Idade Média e do gótico se inscreve logicamente nesse contexto e serve de suporte a argumentações retrospectivas fantasiosas que fazem do gótico a arte de povos cuja veia racial ter-se-ia mostrado fértil, potente e duradoura, até ressurgir na sensibilidade romântica anti-clássica. Michaud nos alerta: a verdadeira historiografia da arte surge quando a eternidade clássica encontra-se de repente retirada de seu pedestal, quando a grande narrativa néo-clássica, que tornava hegemônico um certo modelo histórico e cultural, foi fragmentada, seus antidotos sendo representado pelo gótico, pelo barroco.

O mito do germano serve de fazer-valer étnico e pré-nacional a uma historiografia alemã que afirma a superioridade dos germanos sobre as raças latinas. Se, como sabemos, Vasari, no seu tempo, já afirmava a preclência da cultura toscana, florentina, ou Winckelmann, dois séculos depois, a dos gregos, como normas e valores supremos, a segunda metade do século XVIII já enceta uma potente revalidação do gótico como raiz étnica, uma arte nascida sobre um solo, uma terra, de dentro de um *genius loci*. É o momento em que já se opõe, de maneira binária e pouco dialética, uma arte cristã, puramente germano-nórdica, a uma arte latina mediterrânea. Trata-se de uma verdadeira ficção historiográfica, cultural, politicamente potente. Desde o período do *Sturm und Drang*, isto é, nos anos 1770, com Herder, Goethe, e depois, mais tarde, Schlegel, Hegel, as antiguidades bárbaras foram revalorizadas. A Idade Média se tornou o paradigma da arte germânica cristã, oposta à antiga. Ora, sabemos que não foram os germanos que cristianizaram a Europa, que a primeira arte cristã se encontra nas catacumbas de Roma, que as primeiras basílicas datam da época constantiniana, etc. Entretanto, o mito discriminatório de povos e « raças » cuja cultura e espiritualidade se oporiam ao paganismo romano perdurou durante um bom tempo. Interessa observar que a história da arte adotou a tese de uma suposta homegeneidade e continuidade étnica/racial, consolidando assim a narrativa que se instaurou, no início do século XIX, de uma guerra entre as raças (por raça, entende-se naquela época povo, comunidade étnica).

O século XIX não se contenta em nacionalizar a arte e sua história, ela as racializa. No intuito de definir a essência étnica da produção artística, era preciso identificar e consolidar as pretensas especificidades morfológicas e as características estilísticas das artes visuais de cada nação. O « estilo », a saber, uma maneira de criar objetos de arte ou imagens plásticas, era considerado como um fato inato e não, como faríamos hoje, como uma questão de deslocamentos espaço-temporais. Os museus seguiam essa lógica: a da proveniência geográfica e do pertencimento étnico, que garantiam uma nomenclatura identitária segura. No atribucionismo museológico, os estilos valiam como categoria suscetível de confirmar alguns caracteres somáticos e psicológicos atribuídos a um povo. Ao restringir os morfemas plásticos e visuais ao gênio da raça, de uma raça, a nacionalização da arte e o engessamento de uma visão separatista permitem entender em razão de que o escritor Maurice Barrès afirmava em 1906 que sua qualidade de francês não lhe possibilitava entrar na « vida profunda » das obras gregas, como se houvesse incompatibilidades na ordem da compreensão e da empatia. Barrès escrevia :

Seria preciso que eu tivesse o sangue desses helênos O sangue dos vales da Renânia não me permite de participar à vida profunda das obras que estão ao

meu redor [...]. Tudo é demasiadamente claro, infelizmente ! Viemos de duas raças.¹

Não vejo maneira mais nítida de devolver a cultura a uma natureza de caráter genético-cultural, como se a cultura estivesse na natureza, como uma espécie de código genético-cultural intransponível... Poucos anos antes, um ilustre professor da Escola do Louvre entre 1887 e 1898, Louis Courajod, pensava que um conceito como o de « despertar » artístico, de incubação, de sobrevivência, permitiriam estabelecer pontes entre plano biológico e plano cultural. Éric Michaud resume bem essa posição : Courajod defende a existência de uma « natureza hereditária da transmissão das formas no espaço e no tempo »². Um mesmo sangue produz formas parecidas. A frase que resume tudo é bem aquela em que Michaud afirma que « a teoria moderna das raças iria afirmando-se como teoria da determinação racial das formas culturais »³.

Observamos que muitos enunciados antigos poderiam facilitar a resposta daquele que se pergunta o que caracteriza a arte de um país, de uma nação, a brasileira, por exemplo, já que a questão de sua identidade sempre motivou muita conversa. É sempre mais fácil e eficaz (poder) acreditar, como o crítico Roger de Piles, do tempo de Luís XIV (em 1699), que existe um gosto da nação, particular e geral. Ao invés, a definição do gosto inglês pelo filósofo David Hume me parece convergir com o mito brasileiro moderno, quando este afirmava, em 1748, num ensaio « sobre o caráter das nações », que a superioridade do gosto inglês lhe provem de fato de ser « aquele que menos tem um caráter nacional »⁴ por causa da miscigenação de seus costumes e hábitos...

Fundamental se mostra o papel desempenhado pela arte e pelas representações que se tem dela quando se trata de construir e consolidar a identidade de um povo com si próprio... Se, como Winckelmann pensava na hora de elogiar e singularizar o gênio grego, a arte é a secreção de um corpo étnico ou racial de caráter orgânico, sua transmissão seria assimilável, como diz Éric Michaud, a uma « transmissão genética dos estilos »⁵. Podemos avaliar o impacto dessa ideologia ao observar a mudança que ocorre na museografia entre o século XVIII e o século XIX: se até um certo momento as escolas e os artistas de várias origens se encontravam misturados para poder instaurar as condições de uma percepção comparativa (era o caso no Museu do Luxembourg, em Paris, ou na célebre galeria de Dresden), já os conceptores do Museum Nacional (o Louvre) escolheram, em 1795, a apresentação por escolas nacionais. O público foi convidado a comparar entre si, não mais as virtudes inerentes aos quadros, mas as virtudes das escolas nacionais. Foi convidado a nacionalizar o olhar e, assim, a des-esticizá-lo. No século XIX, a arte, como « órgão », *organon*, garante a identidade de um povo consigo mesmo. Os povos, como *organon*, desenvolvem um corpo artístico próprio ; sua arte testemunha um vínculo orgânico entre eles. A arte é secreção de um corpo étnico ou racial orgânico.

¹ BARRÈS, Maurice. *Le voyage à Sparte*. Paris : Plon, 1906, p.49. Citado in : MICHAUD, Éric. *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*. Paris : Gallimard, col. nrf Essais, 2015, p.25.

² MICHAUD, Éric. *Les invasions barbares*. Ibidem, p.133.

³ Ibidem, p.18.

⁴ HUME, David. Cité in : ibidem, p.35.

⁵ Ibidem, p.46.

Lembremo-nos também de Viollet-le-Duc ou de Wölfflin que propõem uma associação entre raça e estilo, o último inventando inclusive a fórmula « estilo de raça » (« rassenstil »). A leitura de Riegl ou Wörringer é muito instrutiva. O famoso ensaio deste último sobre o gótico, em pleno início de século XX, propicia um campo de aplicação fértil à psicologia cultural e à estética ou historiografia racial. A título de exemplo :

Concebemos essa arte gótica [...] como o resultado final de uma evolução especificamente septentrional que começa desde o período de Hallstadt [...] Mas os germanos são a condição sine qua non do gótico.⁶

O ensaio de Wörringer testemunha a potência dessas representações em que a história da arte é a caixa de ressonância de uma antropologia e de uma metapsicologia étnica...

Tudo acaba na seguinte pergunta : a História da arte faz o quê ? As nomenclaturas temporais, estilísticas, estéticas, formais etc. hipostasiam a arte. Quando o objeto se torna material de comprovação de uma tese nacionalista, seja ela verosímil ou fictícia, existe instrumentalização. Quando o objeto é olhado por ele mesmo, temos mais chances de ver surgir um discurso mais sábio e mais justo. Já em pleno século XVIII, o Conde de Caylus, ilustre *connaisseur* e teórico, desconfiava da existência de modelos incontestáveis. Para Caylus, o núcleo de toda (história da) arte propunha uma ampla relatividade dos gostos e das maneiras. Os gostos « das nações » se misturavam. Como resume Michaud, os « fenômenos miméticos horizontais »⁷, ligados às trocas culturais, se substituíram no espírito de Caylus ao « mimetismo vertical da transmissão de geração em geração »⁸. Podemos meditar ainda sobre o fato da nacionalização do olhar continuar vigorando.

⁶ WÖRRINGER, Wilhelm. *L'art gothique*. (1927). Paris : Gallimard. Col.idées/arts, 1967, p.61 e 66. (trad.do alemão por D.Decourdemanche).

⁷ MICHAUD, Éric, *Les invasions barbares, op. cit.*, p.42

⁸ Ibidem.