III

As "atribuições científicas" a partir de um exemplo distinto; uma noção de ciência e seu respectivo "critério de demarcação"; as atribuições de Beazley são ditas científicas; aspectos do método de Beazley a partir da introdução de seu primeiro livro; Beazley e a filosofia da ciência; Fatos;* beazleyanismo *e defesa do método; o mestre Beazley e o treinamento do arqueólogo; as origens do método; terminologia da história da arte renascentista; Morelli e Berenson; os objetivos de Winckelmann.

"Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa"[1].

Dante Alighieri, *Commedia – Inferno,* 1304 a 1321
(versos 10 a 12 do canto IV).

O mais referenciado projeto atribuicionista em andamento talvez seja o *Rembrandt Research Project* (*RRP*) de Amsterdã, cujo principal objetivo é a publicação do *corpus* completo das pinturas de Rembrandt Van Rijn (1606-1669)[2]. O quinto volume de tais catálogos tem lançamento previsto para este ano[3] e, desde a

[1] "Tão escuro era aquilo e nebuloso / que, por mais que eu fincasse o olhar a fundo, / o que eu visse restava duvidoso" (tradução de Italo Eugenio Mauro in Dante Alighieri – A Divina Comédia – Inferno. Edição bilíngüe, São Paulo: editora 34, 2007).

[2] Ao abordar os problemas de atribuição do painel do estúdio de Rembrandt pertencente ao Museu de Arte de São Paulo, o historiador da filosofia Eduardo H. P. Kickhöfel considerou que o *Rembrandt Research Project* visava catalogar "na medida do possível" também a obra dos alunos e assistentes de Rembrandt (KICKHÖFEL 2000, nota 3, p. 52).

[3] Wetering, Ernst van de (Ed.). **A Corpus of Rembrandt Paintings** Vol. 5 - Small Figured History Pieces. Amsterdã: Springer / Rembrandt Research Project Foundation, 2010 (no prelo). Os volumes 4 (sobre os auto-retratos, editado também por Wetering), 3, 2 e 1 (editados por J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie et alii), foram publicados em 2005, 1990, 1986 e 1982, respectivamente. Os três primeiros volumes eram ordenados cronologicamente, os demais, tematicamente.

publicação do primeiro, são muitas as polêmicas que envolvem os rígidos resultados alcançados[4].

Ernst Van de Wetering, o atual diretor, credita as críticas feitas aos objetivos do projeto, e as resistências que cada "reatribuição" proposta veio a enfrentar, à "religação rígida de características familiares" que acabou por "ditar (...) como Rembrandt devia ou não devia pintar"[5], um excesso cometido por Bob Haak e os demais fundadores do "velho *RRP*"[6], responsáveis pela elaboração dos três primeiros volumes do *corpus.*

Longe de supor que o reconhecimento das obras de Rembrandt seria uma tarefa fácil[7], Wetering se convenceu de que "com Rembrandt os problemas de atribuição eram muito complexos para contar com o consenso dos peritos (*connoisseurs*)" e veio a admitir que o "novo *RRP*" (dirigido por ele) está "mais aberto a entender que Rembrandt é previsível apenas num certo ponto de vista"[8]. Nesta nova fase, os atribuicionistas holandeses procuram seguir "em diversas frentes, e os resultados de cada pesquisa contribuem para mudar o curso do projeto"[9]. Posturas que a rigidez anterior dificilmente permitiria.

Nem por isso, Wetering e seus colegas deixaram de compartilhar com seus antecessores as declaradas "pretensões a uma <u>abordagem científica</u> dos

---

[4] Muitos são os questionamentos acerca dos métodos e procedimentos do projeto publicados principalmente na *Burlington Magazine* de Londres desde os anos 1990 (ver KICKHÖFEL 2000, p. 47, notas 3, 4 e 5). Dentre os principais críticos do projeto, talvez convenha apontar Ivan Caskell (A história das imagens in: BURKE, P. **A Escrita da História.** Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992; apud KICKHÖFEL) e Christopher Brown (The Rembrandt Year, *The Burlington Magazine 149,* 2007: p. 104-108; citado por WETERING 2008, p. 83).

[5] WETERING 2008, p. 84.

[6] Para uma apresentação dos objetivos do projeto ao longo de suas primeiras décadas de funcionamento, ver BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S. H.; VAN THIEL, P. J. J. (1993).

[7] Como sugere Svetlana Alpers, por exemplo: "Très tôt l'art de Rembrandt est aparu unique en soi. Si l'on prend deux portraits réalisés par des peintres hollandais, il ne semble guère difficile de dire lequel est de Rembrandt (...)" (ALPERS 1987, p. 3).

[8] Idem, p. 85.

[9] Idem, ibidem.

julgamentos periciais"[10]. Boa parte de seus argumentos provêm da adoção dos mesmos métodos físicos que caracterizam o "velho *RRP"* (dendocronologia dos painéis, densidade de ondas para as telas, análises de seções cruzadas dos "fundos", e radiografias para observar os "procedimentos de pintura"). Segundo seus proponentes, tanto o velho, quanto o novo Projeto de Pesquisas *Rembrandt* se diferenciam dos muitos catálogos da obra completa do pintor, publicados entre 1905 e 1992[11], principalmente por se valerem de "métodos científicos" para justificarem suas atribuições.

Considerando definições gerais aprendidas no notório escrito de Max Friedländer[12] (também *connaisseur* de arte flamenca), Wetering propôs uma divisão das atribuições em duas categorias: de um lado, as "atribuições tradicionais", um processo essencialmente "intuitivo" cujo "método" não seria mais que um atributo natural de "vital importância no mundo animal"[13]; de outro, as "atribuições científicas" que, ao menos para a pintura holandesa, se iniciavam com os testes físicos feitos pelo projeto Rembrandt, testes repetíveis e pretensamente imparciais.

Convém observar que a esta caracterização corresponde necessariamente um "critério de demarcação" do fazer científico, e um conceito particular de "ciência" que não contemplariam os "juízos intuitivos"[14] essenciais às tradicionais peritagens de Wilhielm Bode, Max Friedländer, e de tantos outros atribuicionistas ativos ao longo do século XX.

---

[10] "(...) *we had pretensions to a* <u>*scientific approach*</u> *to connoisseurial judgments"* (WETERING 2008, p. 84; grifos meus).

[11] O autor destaca que em 1905, Bode listou 595 pinturas como remanescentes da *oevre* de Rembrandt, Slakes, em 1992, teria listado 315. Tal quantificação varia consideravelmente, de autor para autor (exemplos na nota 8 de WETERING 2008), chegando a mínimos 285 pinturas na avaliação de Tümpel, em 1986 (WETERING 2008, p. 84).

[12] Von Kunst und Kennerschaft (FRIEDLÄNDER 1949; 1969).

[13] WETERING 2008, p. 84. Analogia semelhante foi proposta por Carlo Ginsburg, ao ver a importância das "pistas" durante os milênios em que o ser humano foi "caçador" (GINSBURG 2009, p. 151-152).

[14] FRIEDLÄNDER 1949, p. 134-139.

Karl Popper, o filósofo da ciência vienense, propôs em 1934[15] um critério de demarcação da ciência que parece se aproximar das necessidades epistemológicas dos atribuidores holandeses[16]. Popper estava convencido de que "assim como o xadrez pode ser definido em função de regras que lhe são próprias, a Ciência pode ser definida por meio de regras metodológicas"[17], e delegou ao "método científico", descrito como um conjunto limitado de regras convencionais para a lógica da pesquisa, a função de garantir que todo enunciado científico possa ser falseado, que "o jogo da Ciência [seja], em princípio, interminável"[18].

70 A definição de Popper não era uma completa novidade, muito dela já se podia ler em autores kantianos anteriores, como William Whewell, a quem se atribui a invenção do termo "cientista"[19]. Com alguma reserva, poderíamos ver concepção parecida inclusive nas considerações feitas por Adolf Furtwängler, atribuidor

---

[15] No primeiro livro de Popper, aqui citado a partir da tradução brasileira para a reedição de 1959 (*Logic of scientific discovery*), POPPER 2004.

[16] Embora as preocupações de filósofos da ciência como Karl Popper e Thomas Kuhn estivessem mais diretamente voltadas aos problemas enfrentados por físicos, químicos e matemáticos, praticantes daquelas ciências donde provém a maioria de seus exemplos, não se restringe a abrangência destes estudos às ciências duras. Segundo Imre Lakatos, "o choque entre Popper e Kuhn não se verifica em torno de um mero ponto técnico de epistemologia. Refere-se aos nossos valores intelectuais centrais, e tem implicações não só para a física teórica mas também para as ciências sociais subdesenvolvidas e até para a filosofia moral e política" (LAKATOS 1979, p. 112).

[17] POPPER 2004, p. 56.

[18] POPPER 2004, p. 55-58. Lakatos sintetiza o critério de demarcação popperiano do seguinte modo: "só são "científicas" as teorias que impedem certos estados de coisas observáveis e, portanto, são fatualmente refutáveis. *Ou uma teoria será "científica" se tiver uma base empírica"* (LAKATOS 1979, p. 118), e em nota: "a base empírica de uma teoria é o conjunto dos seus falseadores potenciais: o conjunto das proposições observacionais que podem refuta-la" (LAKATOS *opus citatum,* nota 19).

[19] Segunto Lakatos, "tanto Kant quanto o seu seguidor inglês, Whewell, compreenderam que todas as proposições científicas, quer *a priori,* quer *a posteriori,* são igualmente teóricas; mas ambos sustentavam que elas são igualmente demonstráveis. Os kantianos viam claramente que as proposições da ciência são teóricas no sentido de que não são escritas por sensações na *tabula rasa* de uma mente vazia, nem induzidas ou deduzidas de tais proposições. Uma proposição factual é apenas um gênero especial de proposição teórica. Nisso Popper se coloca ao lado de Kant contra a versão empirista do dogmatismo. Popper, todavia, deu um passo à frente: em sua concepção, as proposições da ciência não são teóricas mas também *falíveis,* conjecturais para sempre" (LAKATOS 1979, p. 121, nota 26).

dedicado principalmente à estatuária grega antiga[20]. Na introdução do catálogo da coleção Sabouroff, publicado entre 1883 e 1887[21], ao entender que "quanto mais rapidamente os trabalhos (estudos) se substituem, melhor é" e que "deveríamos jamais esperar a perfeição, pois todo trabalho científico nunca é mais que um ensaio", Furtwängler de algum modo valoriza a falseabilidade das conclusões científicas. Embora visse um desfecho para a reunião dos materiais antigos, considerava o "trabalho científico" como algo incapaz de atingir a perfeição, como uma busca interminável.

Cerca de um século depois, de modo semelhante, os atribuidores "científicos" da *oeuvre* de Rembrandt precisaram fazer preceder suas atribuições de uma nota acerca do sentido conjectural das mesmas:

> "***Disclaimer:*** *This is a publication of the Stichting Foundation Rembrandt Research Project. The opinions expressed in this volume (IV), and the previously published volumes I-III in the Series A Corpus of Rembrandt Paintings, should be understood as "opinions" that are meant for academic use only. The opinions represent the Foundation's best judgment based on available information at the time of publication. The opinions are not statements or representations of fact nor a warranty of authenticity of a work of art and are subject to change as scholarship and academic information about an individual work of art changes. Opinions have been changed in the past according to new insights and scholarship. It should be understood that forming an opinion as to the authenticity of a work of art purporting to be by Rembrandt is often very difficult and will in most*

[20] Segundo Boardman (2001, p. 131), o método de atribuir "já havia sido praticado em história da arte clássica por Furtwängler, mas em escultura, não pintura de vasos". Snodgrass (2007, p. 19-21), considerou a enorme dificuldade de atribuir os originais perdidos de cópias romanas aos artistas conhecidos nas inscrições epigráficas e literárias, um esforço ao qual Furtwängler se dedicou e que em muito se difere das atribuições de Beazley.

[21] Referidas no capítulo I desta tese, p. 57-58.

> *cases depend upon subjective criteria which are not capable of proof or absolute certainty. Therefore, the conclusions expressed in the volumes are only opinions and not a warranty of any kind. Third parties cannot derive any rights from these opinions. Neither the Foundation, nor the members of its board, nor the authors, nor the cooperators, nor any other parties engaged in the Rembrandt Research Project accept any liability for any damages (schade), including any indirect or consequential damages or losses and costs. Anyone is free to disagree with the opinions expressed in these volumes"*[22].

A "prova", a "certeza absoluta" é incompatível com as regras do "jogo científico" e situar as atribuições no domínio das opiniões seria um importante pré-requisito para que elas pudessem ser consideradas científicas, tanto na acepção kantiana, quanto na sua variante popperiana.

Um importante expediente discursivo empregado em defesa do método praticado por John Davidson Beazley, bem como das listas de pintores áticos que dele resultam, é também o binômio "abordagem científica" (*scientific approach*)[23]. A prática investigativa de Beazley não se caracterizou jamais pelo recurso ao raio x e ao microscópio eletrônico de varredura, posto que foi sempre "um julgamento crítico baseado no olhar e em nada mais"[24]. Contudo, afirma-se que suas decisões resultariam de um método, possuíam uma "base empírica", e se expressavam mediante proposições que o próprio atribuidor cuidou de reconhecer como "falíveis". Na introdução de seu primeiro livro, Beazley testemunhou:

> *"I neither expect that all my attributions will be unhesitatingly accepted, nor wish that they should. Some of them will be self-evident, most of them require to be studied and checked. Part of this checking can be done by*

[22] WETERING (organizador) 2005, s/n.

[23] KURTZ 1985b, p. 240 e seguintes. Rouet (2001, p. 59-60), entre outros, se refere a uma "noção de ciência do perito (*connoisseur*)".

[24] NEER 1997, p. 10.

> *means of published reproductions, but of published reproductions only a small proportion are trustworthy, none equivalent to the vase itself"*[25].

A identificação da obra de um artista anônimo permaneceria aberta à checagem e a dúvida quanto a ela deveria ser uma constante, salvo os casos evidentes, assim como seria constante a possibilidade do erro:

> *"There is always danger, of course, of mistaking for the master's work what is really a close imitation by a pupil or companion; of mistaking for the pupil's work what is a late, a careless, or an erratic work by the master; of confounding two closely allied artists"*[26].

Há dois sentidos do "método" de "detecção" de um artista anônimo reivindicados por Beazley que parecem lhe ser primordiais, a saber, a precisão ou "delicadeza" de suas análises fundadas na observação de "muitíssimos pormenores"; e a univocidade da aplicação do método, sem se valer de vicissitudes dos exemplares como a presença de inscrições (e provavelmente outras, como o estado de conservação ou as informações de proveniência e circunstância de achado):

> *The process of disengaging the work of an anonymous artist is the same as that of attributing an unsigned vase to a painter whose name is known. It consists of drawing a conclusion from observation of a great many details: it involves comparing one vase with another, with several others, with all the vases the enquirer has seen. Enough*

---

[25] "Eu nem espero que todas as minhas atribuições sejam aceitas sem hesitação, nem desejo que elas devam. Algumas delas serão evidentes por si mesmas, a maioria delas requer que sejam estudadas e verificadas. Parte desta verificação pode ser feita por meio das reproduções publicadas, mas de reproduções publicadas somente uma pequena proporção é confiável, nenhuma equivalente ao próprio vaso" (BEAZLEY 1967 (1918), p. V).

[26] "Naturalmente, há sempre o perigo de confundir com o trabalho do mestre o que é realmente uma imitação próxima, de um aluno ou de um companheiro; de confundir com o trabalho de pupilos o que é um tardio, descuidado, ou errático trabalho do mestre; de confundir dois artistas próximos e aliados" (BEAZLEY 1967 (1918), p. VI).

ἔγραψε vases have been preserved to show that the Attic vase-painter possessed a highly individual style. However obscure he may be, the artist cannot escape detection if only sufficiently delicate tests be applied. It was hard at first, I remember, to distinguish the Syriskos painter from the painter of the Copenhagen amphora, or even the Villa Giulia painter from the painter of the Chicago stamnos. But now it is quite easy"[27].

O método de Beazley veio a ser alardeado pela grande maioria dos comentadores e críticos[28] de suas atribuições de diversas maneiras, e sobre ele se concentraram desde o princípio as polêmicas, principalmente porque a preocupação do jovem Beazley em justificar suas atribuições nos primeiros artigos monográficos foi paulatinamente substituída pela penúria argumentativa das grandes listas de pintores. Embora houvesse resistências às listas injustificadas, sua utilização por parte da imensa maioria dos estudiosos da cerâmica antiga se deu "de um modo dogmático e quase mecânico"[29], o que não impediu que elas viessem a ser consideradas "um progresso real no conhecimento arqueológico":

"La classification minutieuse d'une production céramique aussi importante que celle d'Athènes pouvait certes représenter un progress reel dans la connaissance archéologique aussi bien que dans celle de l'histoire de

[27] O processo de desengajamento do trabalho de um artista anônimo é o mesmo que aquele de atribuir um vaso não assinado a um pintor cujo nome seja conhecido. Consiste em extrair uma conclusão da observação de uma grande quantidade de pormenores: envolve comparar um vaso com o outro, com diversos outros, com todos os vasos que o inquiridor viu. Preservaram-se vasos com ἔγραψε o suficiente para mostrar que o pintor de vasos ático possuiu um grandioso estilo individual. Embora possa ser obscuro, o artista não pode escapar à detecção se somente os testes suficientemente delicados forem aplicados. Era duro no início, eu recordo, distinguir o pintor de Syriskos do pintor da ânfora de Copenhague, ou mesmo do pintor de Villa Giulia do pintor do estano de Chicago. Mas agora é totalmente fácil" (BEAZLEY 1967 (1918), p. V-VI).

[28] ROBERTSON 1965; in KURTZ 1985a; ASHMOLE in KURTZ 1985a; SPARKES 2000 (1996), p. 91 e seguintes; NEER 1997; ETIENNE; MÜLLER; PROST, 2000, p. 166-168; BOARDMAN 2001, p. 128-138; ROUET 1996; 2001; SNODGRASS 2007, p. 13-29.

[29] FRONTISI-DUCROUX; LISSARRAGUE 1990, p. 205.

> *l'art de cette époque. La méthode de Beazley n'en suscita pas moins au départ de nombreuses réactions hostiles. Les écarts qui existaient dans l'appréciation des critères stylistiques permettant l'attribution d'un corpus donné (l'ensemble des oeuvres que l'on peut faire correspondre à une individualité artistique) étaient pour une bonne part à l'origine de ces réactions; d'autant que la part réservée par Beazley aux réflexions méthodologiques se faisait de plus en plus mince, ses articles puis ses livres se réduisant souvent à un simple catalogage des vases attribués à leurs auteurs respectifs"*[30].

Beazley morreu há 40 anos. Seu obtuário afirma que ele "transformou o estudo de vasos áticos pintados em um verdadeiro ramo da história da arte, comparável ao estudo de qualquer escola de pintura documentada"[31]. Teve tanto em vida, quanto postumamente, o reconhecimento da esmagadora maioria dos especialistas em Antigüidade Clássica, excetuando apenas alguns poucos opositores[32], o que fez com que se firmasse como uma autoridade acadêmica praticamente incontestável[33].

Seu meticuloso exercício de atribuir poderia estar imbuído da elaboração de um "paradigma científico" da "individualidade" como aquele que Carlo Guinsburg definiu como uma alternativa à generalização e ao matematismo[34]. Michael Shanks,

---

[30] "A classificação meticulosa de uma produção cerâmica tão importante quanto a de Atenas podia certamente representar um progresso real no conhecimento arqueológico tanto quanto na história da arte desta época. No princípio, o método de Beazley não suscitou reações hostis menos numerosas. Os desvios que existiam na apreciação dos critérios estilísticos que permitem a atribuição de um *corpus* dado (o conjunto das obras que pode-se fazer corresponder à uma individualidade artística) estavam em boa parte na origem destas reações; tanto quanto a parte reservada por Beazley às reflexões metodológicas fazia-se cada vez mais estreita, os seus artigos e depois seus livros se reduzem à uma simples catalogação dos vasos frequentemente atribuído aos seus respectivos autores" (ROUET 1996, p. 16).

[31] ASHMOLE 1972(1970), p. 453 (reimpresso em KURTZ 1985a, p. 57-71).

[32] Notadamente, Pottier (ver ROUET 2001; 1996); BRUNNEAU 1975; GIL; VICKERS 1994.

[33] ROBERTSON in KURTZ 1985a, p. 19-30.

[34] GINZBURG 2009 (1986), p. 163-168.

um dos muitos comentadores recentes da obra de Beazley, publicou em 1997 uma curiosa apresentação dos princípios do método desenvolvido pelo atribuidor. Texto este que recebeu o curioso título de "Interlúdio: Sherlock Holmes, o Doutor Watson e John Beazley". O que ali se apresenta, lançando mão de autores como Umberto Eco, Carlo Guinzburg, Freud e Michel Foucault, é uma aproximação entre os estudos de Beazley, a semiótica e a criminalística[35]. Todas áreas de investigação tributárias de uma prática especulativa, projetos pretensamente científicos embora necessariamente incompatíveis com o experimentalismo e o generalismo já tradicionais em ciências como a física e a astronomia:

> "O emprego da matemática e o método experimental, de fato, implicavam respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a perspectiva individualizante excluía por definição a segunda, e admitia a primeira apenas em funções auxiliares"[36].

Muito mais intuitivas que possam parecer diante dos princípios metodológicos apontados mais acima, as atribuições beazleyanas se firmaram como referenciais categóricos e não como hipóteses questionáveis, passíveis de erro, o que acabou por diferenciá-las radicalmente de projetos de ciência atributiva como os de Wetering e Furtwängler. Isso se deve em grande parte aos seguidores de Beazley e a quem veio a lançar mão das listas como se fossem um guia ou como um formulário axiomático. John Boardman, por exemplo, chegou a considerar que apenas uma de cada cem atribuições de Beazley eram "em algum sentido controversas"[37]. O que deveria ser uma prerrogativa de validade acadêmica, acaba por afastar as atribuições de Beazley do caráter hipotético dos enunciados científicos. Sua precisão não poderá diferir daquela almejada pelas tradicionais práticas divinatórias descritas por Ginzburg[38].

As relações de Beazley com a filosofia da ciência foram supostas por Herbert Hoffmann, e possivelmente só por ele, a partir de uma outra possibilidade:

---

[35] SHANKS 1997, p. 37-41

[36] GINZBURG 2009 (1986), p. 156.

[37] BOARDMAN 2001, p. 133.

[38] GINZBURG 2009 (1986), p. 151-169.

> *"Beazley – whether consciously or unconsciously is immaterial – mirrored the philosophy of a Lord Russel or a Wittgenstein, both still quite alive at Oxford. Russel's "logical atomism", which insists that only individual and observable sense data are relevant and worth recording, in a sense provides the philosophical background for Beazley's volumes of painter attributions"*[39].

230 Tal interpretação, embora circunstanciada historicamente, não parece resistir ao confronto com alguns poucos documentos nos quais o atribuidor indica o valor que ele próprio atribuiu às suas atribuições. Anos antes de escrever as ponderações da introdução de seu primeiro livro (acima, entre as linhas 122 e 156 deste capítulo), no artigo em que identifica pela primeira vez um pintor vascular, o jovem Beazley asseverou: "o nome do pintor, (...), é de pouco importância; o que nos interessa é ele próprio, e seu estilo"[40]*;* Numa carta escrita um ano depois, desabafou: "frequentemente, eu quero saber se sou um pedante ou um fanático. Eu suponho que um ano atrás eu era um fanático e no prazo de um ano eu serei um pedante. Mas é preciso ter Fatos…; Cleófrades é um Fato"[41].

240 Qualquer "fundo filosófico" para convicções desta monta dificilmente corresponderia a uma noção pós-kantiana de ciência[42]. Por outro lado, as muitas

---

[39] "Beazley - se é conscientemente ou inconscientemente imaterial - espelhou a filosofia de um Lord Russel ou de um Wittgenstein, ambos ainda completamente vivos em Oxford. O "atomismo lógico" de Russel, que insiste que somente os dados de sentido individuais e observáveis são relevantes e dignos de registro, em certo sentido fornece o fundo filosófico para os volumes de atribuições de pintor de Beazley" (HOFFMANN, 1979, p. 65).

[40] "*The name of the painter, however, is of little importance; what interests us is himself and his style"* (BEAZLEY 1910, p. 38).

[41] *"I often wonder whether I am a pedant or a fanatic. I suppose a year ago I was a fanatic and in a year's time I shall be a pedant. But one must have Facts…; Kleophrades is a Fact":* Carta de Beazley aos pais de Martin Robertson, Donald e Petica (apud ROUET 2001, p. 87).

[42] Uma notável exceção é o movimento arqueológico anglo-americano originado nos anos 1960 que se denomina *New Archaeology.* Os autores nele envolvidos assumiram inadvertidamente expressões como "fatos brutos" (*raw data*), "material de base", "fatos de base", e ainda de "realidade arqueológica" e de "fatos evidentes" (ver COURBIN 1982, p. 169-170) a problemática envolvida

revisões que fez de algumas de suas atribuições, e as expressões de dúvida que coligou à apresentação de alguns pintores em suas grandes listas[43], permitem notar que Beazley procurou relativizar o que era inicialmente um estabelecimento de "Fatos".

Em 1985, as comemorações do centenário do nascimento de Beazley foram marcadas por colóquios e exposições em Londres, Cambridge e Oxford[44], além de publicações e reedições de conferências na Inglaterra e nos Estados Unidos. Estas atividades, documentadas, por exemplo, na publicação "Beazley and Oxford" organizada por Donna Kurtz[45], serviram também como balanço da história das atribuições arqueológicas.

A confiança na validade do método foi enunciada numa série de conferências realizadas no Wolfson College, no dia 28 de junho de 1985, parecendo desaconselhar novas revisões e críticas. 75 anos depois do artigo inaugural de Beazley como perito[46], qualquer perplexidade que a apropriação eminentemente dogmática de suas atribuições pudesse ser capaz de causar foi repetidamente rechaçada. No centenário de Beazley, os atribuicionistas e entusiastas das atribuições estavam posicionados na defensiva: enquanto Martin Robertson respondeu a Philipe Brunneau e Michael Vickers que, respectivamente em 1975 e 1985, apresentaram objeções às listas de pintores[47], John Boardman justificou a indiferença dos pesquisadores de Oxford para com as teorias arqueológicas florescentes no século XX, afirmando que "em Oxford, os temas de pesquisa ainda são escolhidos pelos estudantes, não ditados pelos professores. Mas nós [eles] não vivemos no século XIX"[48].

As conferências e publicações comemorativas do centenário apresentam também um aspecto curioso, com o qual talvez se possa aprender alguma coisa: o

---

neste "estabelecimento de fatos" é objeto do capítulo IX do livro que Paul Courbin escreveu em resposta à *New Archaeology* (COURBIN 1982, p. 158-186).

[43] Apresentação destes aspectos e comentários no Capítulo II desta tese, p. 79-84.

[44] KURTZ 1985a, p. 1-4.

[45] KURTZ 1985a.

[46] BEAZLEY 1910.

[47] BRUNNEAU 1975; VICKERS 1985.

[48] Boardman in KURTZ 1985a, p. 53.

caráter biográfico que domina quase todos os apontamentos que os discípulos de Beazley fizeram acerca do mestre. Aqueles que aprenderam com o atribuidor a reconhecer nas imagens a "personalidade" de quem as pintou, quando se perguntam sobre o método que aprenderam acabam, evidentemente, falando do professor.

Um exemplo notável desse sentido biográfico é a conferência de Dietrich von Bothmer com o título definitivo "*Beazley the teacher*" e o provisório "*Learning from Beazley*", ainda mais sugestivo.

O professor John Beazley é ali apresentado como um homem de "extraordinárias qualidades humanas", amigável e simpático[49].

Bothmer descreve cuidadosamente uma inimaginável sucessão de 4 "níveis de aprendizado" praticados pelo professor John Beazley. Aqui os apresentarei sumariamente:

Em primeiro lugar nesta escala estavam as *lectures*, palestras ministras em Oxford, uma ótima oportunidade para aprender sobre pintura de vasos e esculturas antigas, sem grandes observações sobre as circunstâncias de achado, como se nota a partir daquelas que vieram a ser publicadas[50].

A partir do segundo nível de aprendizado, a prática de ensino beazleyana se torna sensivelmente avessa aos currículos acadêmicos oficiais, seus programas e conteúdos, Bothmer define estas experiências como "*private classes*". O "segundo nível" se dava nas galerias do museu Ashmolean, onde "três ou quatro" pós-graduandos eram "expostos a bronzes, terracotas e gemas" pelo mestre atribuicionista, sem sequer tirar as peças das vitrines. Parece evidente que a presença dos objetos e o número reduzidíssimo de alunos poderia fazer destas aulas no museu uma espécie de reforço das palestras oficiais.

O terceiro nível de aprendizado tinha lugar nas tardes de Sexta-feira, em sessões conduzidas no número 100 da *Holywell Street*, a casa onde Beazley vivia com a sua esposa Marie Beazley[51].

---

[49] BOTHMER in KURTZ 1985a, p. 17.

[50] BEAZLEY 1944; KURTZ (organizadora) 1989.

[51] BOTHMER in KURTZ 1985a.

Pontualmente às 4 horas da tarde, os seletos discípulos chegavam para o chá. Durante 1 hora, confraternizavam enquanto Beazley permanecia em total silêncio, ou como assegura Bothmer, em "profunda reflexão". Às 5 horas, também pontualmente, os estudantes eram conduzidos a um escritório onde, por duas horas, analisavam casualmente fotografias e fragmentos de vasos, dialogando com o mestre, numa atividade que Bothmer avaliou como de suma importância para a sua formação intelectual.

O quarto e mais alto nível de aprendizagem é uma experiência muito particular do autor do relato. Ao final de todas as manhãs de trabalho na biblioteca - Beazley trabalhava principalmente na biblioteca - pouco antes das 13 horas, o professor convidava o estudante Bothmer para voltar caminhando para a casa. Durante o passeio, o mestre falava "livremente" sobre qualquer tema proposto. Foi na intimidade deste passeios que o discípulo teria notado algo singular acerca de seu mestre: Beazley "pensava como falava e falava como escrevia".

Aparentemente, o professor John Beazley nunca registrou esta prática de ensino intimista, exclusivista e, em grande parte paralela às atividades acadêmicas oficiais, seja em textos, seja em palestras. Mas em agosto de 1943, numa conferência aos membros do instituto de arqueologia de Londres[52], ele falou sobre o treinamento dos arqueólogos e apontou o que seriam os seus 10 mandamentos da boa formação do Arqueólogo.

Embora tenha alertado que as observações que fez neste dia provavelmente não se aplicam a outras áreas da arqueologia[53], as recomendações de Beazley talvez tenham a capacidade de suscitar algumas reflexões valiosas; são, para todos os efeitos, um raro testemunho de como o atribuidor encarava as suas insólitas pesquisas.

Em primeiro lugar, o arqueólogo em treinamento deve gastar o máximo de tempo possível com *originais* e menos com as imagens deles nos livros. Não podemos esquecer aqui que a qualidade das reproduções em publicações na década de 1940 era evidentemente insatisfatória para quem quer observar pormenores.

---

[52] Editada por Donna Kurtz em 1989.

[53] KURTZ 1989, p. 98.

Em segundo lugar, recomenda que se tenha sempre em mente a questão da *genuinidade.* Isso se explica por uma particularidade do material: alguns vasos, como a cratera assinada por Eufrônios que se encontra no Museu Metropolitano de Nova Iorque, chegaram a valer 1 milhão de dólares[54], o que impulsionou, desde o século XIX, o surgimento de falsificações de todos os tipos[55].

Uma questão inseparável desta é a condição em que se encontram os vasos, sobretudo quanto às restaurações que, muitas vezes, acrescentavam livremente alguns traços às figuras.

A quarta recomendação é aprender como olhar para uma antiguidade, o que deve ser feito de maneira ordenada e "dizendo para si mesmo o que se está vendo".

Como examinar reproduções, e o entendimento daquilo que se pode ver em fotos, gravuras e desenhos, e o que estas imagens não podem informar, é também algo que se deve saber.

Saber fotografar com propriedade é outra exigência, assim como é preciso saber reconhecer uma boa foto de uma foto imprópria para estudo, como muitas das fotos comerciais.

O registro visual não deve se limitar às fotografias, deve ser feito também em desenho e, por isso, é preciso saber desenhar, o que se aprende praticando, primeiramente em papel quadriculado, e sempre a mão livre e diante de originais. Se preciso for, Beazley recomenda 3 ou 4 aulas de desenho para suprir esta necessidade.

Um oitavo mandamento seria o conhecimento de línguas estrangeiras. Excetuando as línguas clássicas que, assim como a literatura e a história antigas, devem constituir uma etapa básica, anterior a estas recomendações.

O aspirante a arqueólogo precisa saber usar uma biblioteca, "adquirir alguma noção sobre o que foi escrito e onde se encontra". O que vale, evidentemente, para toda a pesquisa acadêmica, em especial para as ciências humanas onde se lida com grande volume de bibliografia.

---

[54] SNODGRASS 2007.

[55] ARNAU 1960.

O último dos mandamentos de Beazley é aprender acerca dos museus. Saber qual o tipo de antiguidade que se encontra em cada museu e onde estão os principais exemplares de cada material.

Há que se considerar que a dinâmica das pesquisas arqueológicas há muito deixou de corresponder totalmente a esta rotina de bibliotecas e museus, colecionando fotografias, desenhos e descrições de objetos. Entretanto, os princípios básicos parecem dominar ainda os programas de pesquisas atuais: saber ver, saber registrar o que se vê e saber encontrar a informação já existente sobre o material estudado e sobre casos análogos.

Não nos será possível deixar de notar que Beazley não se preocupa com os trabalhos de campo em seu treinamento arqueológico. Nenhuma de suas recomendações visa preparar o arqueólogo para escavar um sítio arqueológico. De fato, ele sempre trabalhou com coleções e pouco considerou as circunstâncias de achado dos vasos[56], chegando mesmo a sugerir que o futuro dos estudos de cerâmica ática dependiam de novas escavações, apenas pelo fato de que era preciso suprir os atribuicionistas de material. Para todos os efeitos, defende que o arqueólogo clássico em fase de formação passe 1 ou 2 anos no Sul, ou seja, na Itália e na Grécia. Isso talvez estivesse imbuído de alguma valorização, ainda que velada, do conhecimento da paisagem.

Tanto nos “10 mandamentos do treinamento arqueológico”, quanto nos “4 níveis de aprendizado” descritos por Bothmer, interessa perceber que Beazley ensinava a atribuir estabelecendo uma estreita relação com seus estudantes, o que acontecia a certa distância das salas repletas e dos tradicionais programas de curso.

O método de atribuir se enunciava como uma prática que pressupõe qualidades raras do pesquisador[57] e talvez coubesse ao professor distinguir aqueles que seriam iniciados. Tal exclusivismo, talvez indissociável do método, pode ter colaborado para que a revisão de atribuições ainda seja um expediente raríssimo nos projetos de pesquisa de arqueologia clássica.

---

[56] Uma das raras exceções foi o estudo dos fragmentos de Spina, na Itália, estudada por ele nos anos 50. Mesmo neste caso, a publicação dos sítios e a indicação de locais de achado ficou a cargo de outro especialista.

[57] Ver linhas 136-150; 211-214 da introdução desta tese.

Possivelmente à revelia do atribuidor, o método acabou por determinar o modo como os vasos áticos e seus autores são percebidos: desde a publicação das primeiras listas de pintores, as atribuições serviram como delimitador de campo de estudos. T. B. L. Webster, estudioso das artes figurativas e da literatura na sociedade grega antiga, por exemplo, publicou um curioso estudo dos vasos gregos datados do período das Guerras Persas no qual preferiu justificar do seguinte modo o seu recorte documental e a validade de suas conclusões:

> *"A complete treatment of the subject represented is impossible. I have confined myself to the material in Beazley's* Attische
> 390 Vasenmaler*, and of that to some sixty of the more important painters: still I believe the results would bear the test of a more comprehensive investigation"*[58].

As origens do método empregado por Beazley, entretanto, não são creditadas ao próprio atribuidor, estariam tanto nos estudiosos de arte antiga alemães considerados seus predecessores na atribuição de antiguidades[59], quanto nos peritos de arte italiana Giovanni Morelli e Bernard Berenson[60].

Os vasos antigos que, desde o tempo dos Médici em Florença, figuravam em diversas coleções particulares[61] e motivavam exposições prestigiosas nas grandes

---

[58] "Um estudo completo dos temas representados é impossível. Eu me limitei ao material do *Attische Vasenmaler* de Beazley, e deste a apenas sessenta pintores dentre os mais importantes pintores: ainda assim eu acredito que os resultados resistiriam ao teste de um investigação mais compreensiva" (WEBSTER 1932, p. 138).

[59] Bernard Ashmole afirmou: "Adolf Furtwängler, Paul Hartwig, and Friedrich Hauser had studied Greek vases with acumulen; Beazley owed something to all three" (in KURTZ 1985a, p. 65); Rouet consideriou que "(…) Wilheim Klein, Paul Hartwig, e Furtwängler podem ser vistos como os "predecessores de Beazley, e seus trabalhos são todos grandes marcos do processo de identificação de pintores de vasos áticos individuais" (2001, p. 25); John Boardman ponderou que Beazley evidentemente conheceu o esforço de Furtwängler para reconhecer escultores antigos e concluiu: "this is a case where, as often, non-academic factors in a scholar's life may influence his work, and the possibilities are worth pursuing" (BOARDMAN 2001, p. 131).

[60] KURTZ 1985b; ROUET 2001, p. 69-74.

[61] WEISS 1969; ROUET 2001; BOTHMER 1987, também ROCHA PEREIRA "2006".

cidades da Europa setentrional[62], tornaram-se especialmente abundantes no segundo quarto do século XIX, após a escavação da necrópole etrusca de Vulci em 1828 e 1829[63].

Vários estudiosos acorreram para o "sul" (fundamentalmente a Itália e a Grécia) durante todo o século XIX e o início do século XX, ansiosos por fazer a perícia das novas descobertas que emergiam sazonalmente das grandes escavações. Na virada do século, Carl Robert, Paul Hartwing, Wilhelm Klein, Adolf Furtwängler e o desenhista Karl Reichhold, já haviam fornecido em língua alemã, aos iniciados nos estudos clássicos, uma série de enormes livros sobre cerâmica antiga[64]. Estes estudos contendo rigorosas descrições e desenhos aquarelados que, em alguns casos, chegavam ao preciosismo de respeitar a escala original, emergiam ao mesmo tempo e na mesma Alemanha que Giovanni Morelli, o estudante de medicina italiano, escolheu para iniciar curiosos e polêmicos estudos de arte renascentista.

Em 1886, com a publicação de *As obras dos mestres italianos em Munique, Dresden e Berlim*, e em 1892 e 1897, quando Morelli publicou respectivamente *Pintores Italianos: estudo crítico de seus trabalhos e Da pintura italiana –as galerias Borghese e Doria-Panphili em Roma*[65], deu-se início uma prática de peritagem de obra de arte inédita que não tardaria a repercutir também na ceramologia clássica[66].

Morelli dirigiu uma mesma crítica a todos os atribuidores anteriores a ele, desde Vasari: "(...) os acusava de fazerem atribuições não-científicas que eram deduzidas da impressão geral [das pinturas]"[67]. Identificou como sendo de outros artistas, quadros e desenhos que eram então atribuídos a grandes mestres da renascença italiana, tais como Rafael (*Raffaello Sanzio*), o que, embora tivesse

---

[62] BURANELLI 1991. Para a história das exposições de vasos gregos entre os anos 1970 e 1990, ver FRONTISI-DUCROUX; LISSARRAGUE 1990, p. 206-207.

[63] BURANELLI 1991; ROUET 2001; SANCHES 2008, p. 239.

[64] ROBERT 1882; HARTWING 1893; KLEIN 1904-07; FURTWÄNGLER & REICHHOLD 1904-9.

[65] O texto de 1886 foi publicado sob o pseudônimo russo Ivan Lermollief.

[66] Nos estudos de Adolf Furtwängler, esta repercussão é explícita (ROUET 2001, p. 39; BOARDMAN 2001, p. 131). Rouet, op. cit., também menciona Salomon Reinach (este último, na França) dentre os seguidores do perito italiano.

[67] ROUET 2001, p. 61.

redundado em grossa polêmica desde o início, não deixava, evidentemente, de incidir sobre o valor financeiro dos quadros e painéis e sobre o interesse em exibi-los ao público em renomados museus.

Os vasos antigos também tinham seu valor estreitamente vinculado aos estudos estilísticos. Um expediente interpretativo inventado na época foi a relação entre a pintura mural e a pintura vascular no período proto-clássico[68].

Especialistas alemães em estudos clássicos, dentre os quais conviria destacar Adolf Furtwängler, se aventuraram pelo mesmo caminho trilhado por Morelli e iniciaram o difícil trabalho de agrupar por autoria, primeiro estátuas, logo em seguida vasos pintados datados de mais de dois mil anos.

A inspiração renascentista se evidencia na adoção de uma terminologia própria da pintura italiana do século XV para descrever a produção da pintura vascular do V século a.C. ("vasos à maneira de...", "ateliê de...", "mestre de..."), e redundou evidentemente em dificuldades e problemas para os pioneiros alemães. Podemos considerar que esta herança dos estudos renascentistas acompanhará as atribuições arqueológicas até os dias atuais.

As atribuições de cerâmica pintada antiga só vieram a ganhar reconhecimento entre os especialistas no início do século XX, quando Beazley procedeu sua classificação fundamentada no valor artístico dos vasos.Tal valoração também se espelhava nas atribuições de pintura renascentista e satisfazia o projeto de fazer dos vasos antigos um importante capítulo da História da Arte, já há muito almejado por Johann Joachim Winckelmann, o famoso historiador da arte prussiano que viveu entre 1717-1768.

Não podemos observar no trabalho de Beazley apenas um desdobramento dos objetivos traçados por Winckelmann ou uma simples aplicação das atribuições oitocentistas de Morelli a outro material.

É necessário reconhecer, por exemplo, que Beazley substituiu "a apelação afetiva" de Winckelmann por "demonstrações retóricas", como avaliou Michael Shanks em 1997[69], e que não há referências diretas aos textos de Morelli ou às listas de pintores renascentistas de Bernard Berenson, perito e importante seguidor

[68] SANCHES 2008.

[69] SHANKS 1997, p. 107.

de Morelli, nos escritos de Beazley[70]. Uma e outra referência parecem lhe chegar indiretamente.

Winckelmann foi o primeiro a duvidar que os vasos de figuras vermelhas sobre um fundo de verniz negro oriundos das necrópoles e santuários do centro e do sul da Itália tinham origem etrusca, como, até então, se supunha. Tais vasos tinham alimentado uma verdadeira "etruscomania" no século das luzes[71] e enredaram uma polêmica que pode se mostrar instigante ao olhar circunscritivo dos atuais arqueólogos contextualistas[72]: ao contrapor a análise cerâmica às circunstâncias de achado, os especialistas daquela época deixaram como grande legado a conclusão em favor dos objetos, e não em favor da "leitura" do "contexto" arqueológico; uma conclusão que se baseou na análise estilística dos exemplares e que veio a ser o prenúncio de uma prática arqueológica de grande notoriedade, a peritagem de vasos antigos figurados.

Para um setecentista como Winckelmann, importava saber a proveniência dos exemplares, e sua respectiva cronologia, quase tanto quanto estes aspectos importam à boa parte dos arqueólogos de nosso tempo. Os capítulos que ele dedicou aos vasos de argila pintados em sua "História da Arte entre os Antigos", publicada na França em 1765, inserem estes objetos (que ele denomina de monumentos, como era usual na época), e seus anônimos artistas, numa escala progressiva, com respectivos graus de perfeição, desde os tempos mais recuados[73].

Uma classificação desta natureza certamente se inspirou em textos antigos como a enciclopédica *História Natural* de Plínio o Velho, escrita no I século d.C., mas ganhou um sentido muito diverso, valorativo e não contributivo, o que se explica

---

[70] Talvez a única exceção seja uma carta, apontada por Phillipe Rouet, onde Beazley fez referência direta a Morelli (carta a Plaoutine, 25 de dezembro de 1934 apud ROUET 2001, p. 60, nota 2).

[71] Também segundo ROUET 2001, p.7 e SPIVEY 1991.

[72] Tal como esta corrente interpretativa é apresentada por Ian Hodder e Scott Hutson (2003, p. 156-205).

[73] WINCKELMANN 1765, p.18

melhor pelo projeto filosófico iluminista, que por qualquer reminiscência da Antigüidade greco-romana[74].

A tecnologia empregada ou, melhor dizendo, o modo como os vasos antigos foram feitos e pintados também lhe interessava. Winckelmann descrevia a decoração dos vasos antigos como uma "espécie de pintura [que] exige muita velocidade: pois toda terracota retira a umidade das cores, como um terreno seco e alterado bebe o orvalho. Então, se os contornos não são feitos com uma pressa muito grande, de um só traço rápido, a cor não pega ponto, visto que o pincel se torna logo ressecado, e a cor queimada ou exaurida da umidade que a tempera"[75].

Obviamente, não se usavam métodos de análise físico-químicos no século XVIII e as avaliações de ordem tecnológica repousavam tranqüilamente em suposições ou em explícitas analogias com indústrias mais conhecidas - a faiança pintada em azul típica da época do autor é uma delas[76].

Não eram, entretanto, estes aspectos, os que demandavam maior atenção. Os estudos ceramológicos do século XVIII tinham diante de si o caminho preconizado pelos colecionadores renascentistas de antigüidades: o caminho do interesse artístico; da análise figurativa de cunho mais estilístico que iconográfico, pois ao italiano do *quattrocento*, musas e heróis antigos em tinta ou em pedra serviram de modelo para *Madonnas* e anjos[77].

A máxima do artista renascentista Leon Batista Alberti, segundo a qual "os antigos, tendo muita gente de quem aprender e a quem imitar, tinham menos dificuldades para chegar ao conhecimento daquelas supremas artes que para nós hoje são extremamente penosas"[78], volta à tona transfigurada nas apreciações setecentistas de Winckelmann, quando este afirma, por exemplo, que "os peritos (*connaisseurs*) e imitadores das obras gregas encontram em suas obras primas não

---

[74] Entre outros autores, Ernst Cassirer trata da relação estreita entre a crítica de arte e a filosofia no século XVIII (CASSIRER 1994 (1932), p. 371- 411). Desta, resulta uma racionalização da valoração das obras de arte e a adoção de critérios fixos para este propósito.

[75] WINCKELMANN 1765, p. 235.

[76] Idem, ibidem.

[77] A respeito da cisão e dos diversos rearranjos entre o modo clássico de figurar e a mitologia clássica herdada do medievo pelos renascentistas, ver PANOFSKY 1980 e 1998.

[78] ALBERTI 1992.

somente a extrema beleza da natureza, mas bem mais que a natureza – encontram as belezas ideais que existem sob a forma de imagens esboçadas unicamente no entendimento (...)”[79].

Cabe notar que Alberti, o renascentista, buscava “de quem aprender” e “a quem imitar” as “supremas artes”, enquanto Winckelmann, o iluminista, encontrava nas obras primas gregas as “belezas ideais”, dadas ao artista de sua época, o imitador por excelência, mas também a um apreciador de outra estirpe, não documentado nos tempos de Alberti ou de Plínio o Velho: o perito de arte, ou *connaisseur*, como ficou conhecido nas principais línguas modernas.

Não por acaso, as partes das figuras que Winckelmann já se importava em descrever como portadoras da beleza ideal, com as quais se deve aprender a suprema arte da Grécia Antiga[80] são as mesmas às quais Beazley recorrerá mais tarde para fazer o desengajamento dos pintores.

Por terem se constituído como especialidade investigativa há séculos[81], ou pela abundância de material e de estudos publicados, há quem sustente que “os estudos estilísticos e a cronologia de cerâmicas (...) e de outros achados [gregos antigos], provavelmente tenham alcançado um grau sem precedentes na investigação de qualquer outra cultura de antigüidade comparável”, como é o caso de John Boardman[82], um dos mais notórios defensores das atribuições. Há também quem argumente que o método empregado por Beazley na análise de cerâmica grega não pode ser aplicado na maioria das demais culturas do passado, como fez Brian Sparkes[83]. Levada ao extremo, a particularização dos estudos estilísticos da Grécia Antiga motivou Sterling Dow a ver no atribuidor uma quimera arqueológica:

> *“Archaeology” wrote Sterling Dow twenty years ago of the appointments to the Sather Professorship, “has been more*

---

[79] WINCKELMANN 2005, p. 14-15.

[80] WINCKELMANN 1765, p.353 e segs.

[81] Ao menos desde meados do século XVIII, quando J. J. Winckelmann fez publicar seus ensaios e uma primeira história da arte (WINCKELMANN 1755; 1765; 1766), sem recorrer, evidentemente, a análises destrutivas ou a testes físicos.

[82] BOARDMAN, 1964, P. 25.

[83] SPARKES 2000.

or less consciously avoided... Archaeology studied for itself is represented solely by J. D. Beazley"[84].

Não é impossível diluir particularidades e distâncias a ponto de permitir comparar os estudos de Beazley a outras práticas arqueológicas, principalmente se se puder principiar por reconhecer, a exemplo de Martin Robertson, que o método que define o trabalho de Beazley é "apenas uma aplicação particular do mesmo método básico que todos os historiadores da arte e arqueólogos devem empregar: olhar intensamente para os objetos, e pensar intensamente acerca do que [se] vê"[85].

O que poderia significar que as abordagens intentadas em certa área da arqueologia ganhariam maior relevância nos estudos de povos diferentes e distantes. Seja qual for a circunstancialidade, a importância de um estudo arqueológico não estaria no teste de modelos e definições pré-concebidos, ou no mero estabelecimento de documentos, mas na renovada intensidade do olhar e do pensamento.

[84] "A arqueologia", escreveu Dow Sterling há vinte anos, acerca das nomeações ao Professorado de Sather, "foi mais ou menos conscientemente evitada… A Arqueologia estudada em si mesma é representado unicamente por J. D. Beazley" (SNODGRASS 1987a, p. xiii).

[85] Robertson in BEARD; ROBERTSON (1991, p. 2).