

6.

A imagem da história: um debate historiográfico sobre o tempo presente em Giulio Carlo Argan

A questão do anacronismo tornou-se de extrema importância no trabalho de Sandro Botticelli porque a obra do pintor nos põe diante de sua múltipla temporalidade, ela nos faz refletir sobre sua condição meta-histórica: seu desencaixe temporal e a inscrição de um presente denso sobre si. A representação de ícones não cristãos no pintor também nos dá a ver uma interpretação do passado grego mítico e pagão, uma Grécia distinta daquela das formas perfeitas.

O historiador alemão Aby Warburg se utiliza da expressão *Nachleben der Antike* (sobrevivência da Antiguidade) como uma categoria crítica na qual ele propõe um exercício de se pensar acerca da sobrevivência da Antiguidade pagã na obra dos pintores renascentistas. O objetivo da categoria é o de captar a força de uma *pathosforma* no Renascimento, sem prender-se a formas fixadas, inaugurando, assim, uma visada do período cuja interpretação iconológica mostre uma abertura na forma. Ou seja, dê a ver a catástrofe e o fantasma da forma, o informe, nas palavras de George Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2013, 25).

A *pathosforma* nos faz ver o paganismo grego vindo do mitopoético, do teatro e da dança, e não seguindo uma concepção classicista da Antiguidade grega como a do neoclassicismo de Winckelmann, baseado e explicado pela filosofia platônica com sua herança pitagórica e geométrica.⁶⁶ Como já foi dito, capta-se, no pensamento de Aby Warburg, a grande influência de Nietzsche. Pensador que propõe uma crítica à filosofia ocidental através de uma construção ficcional e filosófica da tragédia. Não podemos aceitar a visão de Friedrich Nietzsche como isenta e como a única sobre o mundo grego. Embora ela esteja mais próxima de nós, é tão imaginária como a de Winckelmann.

Em seu livro que apresenta a obra de Warburg, “A imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”, George Didi-Huberman constrói uma gênese na qual a iconologia do historiador alemão propõe uma ruptura com a construção histórica de Winckelmann, faz uso da antropologia

⁶⁶ REALE, 2008, 25

de Sir Edward Burnett Tylor e suscita uma virada epistemológica do discurso histórico para o antropológico, rompendo com o sistema teleológico da História da arte.

Este empreendimento de leitura e interpretação de George Didi-Huberman da obra de Warburg parte de uma noção de contemporâneo que se conecta com o conceito de Charles Baudelaire, retrabalhado por Walter Benjamin, no qual o tempo do presente é visto com seus vestígios de passado e o passado é contemplado como um imaginado presente. Sendo assim, vê-se o tempo do presente bem diferente do presentismo próprio ao jogo institucional de uma arte datada e nomeada como contemporânea que encerra todo o teleologismo (finalismo) em um sentido restrito e extemporâneo da experiência temporal de um presente esvaziado.⁶⁷ A contemporaneidade reflexiva e filosófica reivindicada por Didi-Huberman é, sobretudo, um presente repleto de historicidade, que narra e reflete sobre si próprio. E se nos basearmos em Baudelaire, veremos como este conceito se delinea em seu conhecido texto “O pintor da vida moderna”, quando o autor relaciona o fenômeno da moda a uma estética do tempo, pois a moda capta, ao mesmo tempo, o peregrino e o eterno. (BAUDELAIRE, 2006, 279-317) Tal conceito também será retrabalhado por Walter Benjamin em seus aforismos em “Sobre o conceito de história”. (BENJAMIN, 1987, 229-230)

A interpretação que Warburg e Giulio Carlo Argan construíram da obra do pintor Sandro Botticelli nos faz refletir sobre um problema fundamental da práxis do historiador da arte: a construção de uma imagem sobrevivente e vivaz do passado, ou melhor, a construção de uma contemporaneidade imaginada que é, felizmente ou infelizmente, filtrada pela própria experiência de presente do historiador.

Para isso, exporemos duas discussões e como elas surgem na obra de Giulio Carlo Argan: A – Argan e o sistema da arte: Winckelmann e Hegel; B – Argan: a dialética do clássico e do anticlássico. Esses dois pontos visam, principalmente, situar a questão de uma imaginação histórica dentro da obra de Giulio Carlo Argan.

⁶⁷ Não pretendo generalizar toda a produção de hoje como pertencente a essa lógica, mas, em parte, descrever este sentido restrito que tem dominado a lógica de mercado da arte.

A – Argan e o sistema da arte: Winckelmann e Hegel

Para que se entenda a configuração teórica que restringe o campo da ação historiográfica de Giulio Carlo Argan deve-se trazer à baila uma matriz teórico-especulativa construída no ocidente, nomeada como História da arte. Para isso, partiremos da formulação historiográfica de Johan Joachim Winckelmann e analisaremos a historicidade da arte de um modo crítico e especulativo: seus limites e problemas sistêmicos.

Este pensador neoclássico alemão separava as temporalidades da arte do seguinte modo: arcaicas, clássicas e decadentes. Convertido ao catolicismo, Winckelmann vai à Itália e concebe um sistema de arte, no qual essas três formatações temporais trazem, simultaneamente, a ideia de origem, auge, declínio, como um princípio norteador à arte ocidental. (WINCKELMANN. In: LICHTENSTEIN, 2007,78).

Apesar do paradigma tradicional de História, modelo não restrito a especificidade da História da arte, sendo padrão para historiadores do século XVIII, assim como utilizado por Edward Gibbon em seu *A história do declínio e queda do império Romano*, havia em Winckelmann uma preocupação especulativa de interpretar a arte clássica como o auge da arte ocidental, explicando-a por meio de uma concepção de belo de origem platônica.

Assim, o conceito de belo platônico se tornava análogo a ideia de arte clássica. Seu sentido estava ligado à ideia de que o belo propunha uma elevação que se encaminhava ao mundo das ideias. Era, sobretudo, uma verdade poética e originária. Verdade que não pode experimentar a perenidade do tempo e da história. Assim, a arte clássica era aquela que ambicionava alcançar, sobretudo, uma elevação moral. Não perdia-se, pois, no mundo sensível, seguindo cópias realistas e obedecendo a modelos. Antes pressupunha um modelo ideal, mesmo na política.

Para Winckelmann, arte clássica (a grega) se opunha, conseqüentemente, à arte da decadência. Essa era realista, complexa e histórica. No caso, “histórica” é a arte que se rebaixa. Nota-se que o pensador está se baseando na hierarquia traçada pela *Poética* de Aristóteles, em que o discurso da poesia é superior ao da

história (Aristóteles, *A Poética Clássica*, Capítulo IX). A pintura holandesa é citada pelo historiador alemão como modelo de arte decadente, e Winckelmann estabelece uma oposição entre beleza clássica e realismo decadente, fazendo menção à síntese ideal da arte grega em oposição à complexidade realística da pintura flamenca. (WINCKELMANN. In: LICHTENSTEIN, 2007, 80-84)

Para Winckelmann, o fato de a História da arte se apresentar como sistema negava a existência de “uma simples narração cronológica das revoluções que (a arte) sofrera.” (IBDEM, 76). Há em seu entendimento uma distinção entre “sistema” e “cronologia narrativa”. No primeiro, há uma ação paradigmática. Constrói-se através de conceitos gerais que fragmentam o tempo, impedindo que o encadeamento linear cronológico seja o mote principal de sua concepção historiográfica que se desenrola por meio de conjuntos abstratos: (simbólico) origem, (clássico) auge e (decadente) declínio. Esses são, sobretudo, valores.

O sistema é, propriamente, mais teórico do que cronológico. Um exemplo da diferença de seu sistema, comparando-o a uma simples cronologia, pode ser notado por conta de o pintor Rafael Sanzio ser alocado dentro do paradigma da arte clássica (IBDEM, 80) apesar de não ser um pintor da Antiguidade grega. Isso se deve ao fato de o artista do Renascimento compartilhar da ideia de beleza própria à arte grega, conforme o entendimento de Winckelmann. Logo, importa mais o conceito de clássico como modelo de beleza grega, do que uma periodização cronologicamente rígida.

Tanto o clássico como o romântico foram teorizados entre a metade do século XVIII e a metade do século seguinte: O clássico sobretudo por Winckelmann e Mengs, o romântico pelos defensores do renascimento do gótico e pelos pensadores e literatos alemães (os dois Schlegel, Wackenroder, Tieck, para os quais a arte é revelação do sagrado e tem necessariamente uma essência religiosa). (ARGAN, 2008, 11)

Tal comentário surge quando Giulio Carlo Argan inicia seu livro de história da Arte moderna. Nele, o raciocínio do historiador nos põe em contato com o fato de a obra de arte na modernidade se processar mediante uma dialética entre o clássico e o romântico, uma vez que a teorização destes momentos da arte implica em um pensamento acerca do tempo que é, principalmente, filosófico.

Teorizar períodos históricos significa transpô-los da ordem dos fatos para a ordem das ideias ou modelos; com efeito é a partir da metade do século XVIII que os tratados ou preceitísticas do Renascimento e do Barroco são substituídos, a um nível teórico mais elevado, por uma filosofia da arte (estética). Se existe um conceito de arte absoluta, a esse efeito não se formula como norma a ser posta em prática, mas como um modo de ser do espírito humano, é possível apenas tender para este fim ideal, mesmo sabendo que não será possível alcançá-lo, pois alcançando-o cessaria a tensão e, portanto, a própria arte. (ARGAN, 2008, 11)

Argan capta o quanto neste momento há um esforço de transportar a experiência temporal para o plano da idealização, estabelecendo, assim, uma estética dos períodos históricos. A lógica que Giulio Carlo Argan descortina pode ser verificada no fato de dois pintores, na modernidade, um romântico e um neoclássico (David e Delacroix), conviverem numa mesma época, gestando suas obras em um outro sentido de tempo. O que mostra o quanto o sistema de Winckelmann, assim como a produção teórica de outros pensadores do século XVIII (Goethe, Mengs, etc), funcionaram para o debate artístico de suas épocas na construção de uma estetização do tempo. Argan nota na obra do pensador alemão a formulação de uma imagem da história: os gregos são transformados em uma imagem ideal, em que o valor principal é o de uma beleza eterna, não modificável.

Para se entender como a historiografia de Giulio Carlo Argan lida com o conceito de clássico, deve-se ter em mente que a sistematização de Winckelmann será revisitada pelo historiador italiano. Argan buscará dar conta dos problemas oriundos desta sistematização: como o problema da imagem da arte clássica que foi formulado na arte moderna (no neoclassicismo europeu), atribuindo aos gregos e ao Renascimento italiano a aparência de um classicismo idealizado e formalista – imagem que impede a visão dos problemas trazidos pelo Renascimento em sua historicidade, pois a classicidade de Winckelmann nega, pelo conceito de eternidade, a historicidade das obras.

A defesa classicista de Winckelmann edificará um entendimento nostálgico da arte clássica. Nostalgia que será muitas vezes alcançada como uma atitude política reacionária, uma volta às estruturas fixas formais e morais. E como o Renascimento italiano se põe diante do problema de fazer renascer a

cultura clássica, ele torna-se vítima desta construção teórica, mesmo que o historiador alemão tenha valorizado bastante essa época no que ela tem de “clássica”.

Ao se enfatizar o classicismo do Renascimento, esvazia-se o sentido histórico do período. O elogio do historiador alemão à arte de Rafael acaba aprisionando a obra do pintor a uma leitura conservadora e nostálgica do período, como uma fuga ahistórica para antiguidade. Tal interpretação fez com que o filósofo italiano Antonio Gramsci, num de seus cadernos do cárcere, fizesse a seguinte pergunta: “O humanismo e o Renascimento foram progressistas ou reacionários?” (GRAMSCI, 2002, 34). Gramsci via na Reforma protestante e na Revolução burguesa uma ação histórica (popular) mais eficaz do que a trazida pelo Renascimento italiano, que, segundo o filósofo, estava presa a valores elitistas.

Neste sentido, a mediação dialética do clássico e do anticlássico operada por Giulio Carlo Argan apresenta a potência do humanismo renascentista material e responde a pergunta de Antonio Gramsci sobre as forças revolucionárias do Renascimento. Argan vai deslocar o sistema histórico de Winckelmann de qualquer teleologismo - seguido e alterado por Hegel (Simbólico, Clássico, Romântico) – em uma manobra estético-crítica de valorização da historicidade e da materialidade do Renascimento.

Dentro do sistema evolutivo da arte europeia, Argan faz o seu giro historiográfico: adota o raciocínio dialético de Hegel sem seguir a hierarquia rígida de seu sistema das artes. Formado através de uma compreensão de olhar moderna, atualizada por uma fenomenologia husserliana e, em seguida, merleau-pontyana, o historiador pressupõe a centelha intuitivo-racional e corporal do olhar. É este olhar fenomenológico que sustenta a intuição transcendental “no mundo da vida”, nas palavras de Edmund Husserl. (HUSSERL, 2012, 42) É um mundo que se apresenta em constante relação com o sujeito.

Ao dirigir um olhar abstrativo para as meras figuras espaço-temporais no mundo circundante intuível, experienciamos “corpos” – não corpos geométrico-ideais mas, precisamente, os corpos que efetivamente experienciamos, com o conteúdo que é

efetivamente um conteúdo de experiência. (HUSSERL, 2012, 42)

O filósofo e matemático Edmund Husserl, analisando a crise das ciências europeias, propõe uma fenomenologia na qual o sujeito toma contato com a aparência do mundo através da experiência de corpos fenomênicos e não de dados a priori, concebendo o mundo a partir de uma visada em constante movimento. A fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, traz não apenas a relatividade da razão fenomenológica e intuitiva presente em Husserl, mas as oscilações corporais da percepção estética. “Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na textura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa.” (MERLEAU-PONTY, 1980, 89). É pressupondo a mobilidade do olhar que Argan é capaz de analisar as linhas de Botticelli, entendendo-as como fruto de uma experiência estética de um artista (sujeito) que se deixa levar pela mobilidade corpórea do olhar.

Por conta de uma abordagem fenomenológica, que compreende a intuição diante da aparência, ou melhor, o componente tátil e móvel do olhar, torna-se problemático para Giulio Carlo Argan seguir o sistema da arte de Hegel em sua hierarquia de sistema, embora seu raciocínio seja ainda dialético. O sistema das artes de Hegel hierarquiza evolutivamente arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. Ao contrário, a força tátil e funcional da arquitetura, que envolve o homem na cidade, torna-se para Argan a expressão material de uma práxis política da arte. A cidade envolve o homem fenomenologicamente. Nela, o cidadão experimenta os corpos e “o mundo da vida” – caso voltemos às categorias husserlianas.

Por isso Argan é capaz de perceber poesia numa obra pictórica. Faz isso com a obra de Giotto, de Botticelli, de Giorgione, entre outros, relacionando literatura e pintura sem criar uma hierarquia, ou qualquer seccionamento, mesmo sendo as artes visuais o enfoque principal de sua historiografia. (ARGAN, 1999, 358-364).

Na arquitetura da cidade, o sujeito é forçado a experimentar uma gama muito variada de corpos diante de si. Essa compreensão de uma fenomenologia pública e histórica convém a Giulio Carlo Argan para dotar à cidade de uma força estética. A cidade é também o espaço privilegiado para o historiador reunir suas

concepções provindas do materialismo histórico e da fenomenologia. Assim, a arquitetura passa a ser um espaço por excelência de tomada de consciência fenomenológica e de práxis política.

Em Hegel, a arquitetura “representa os começos da arte, porque nos seus começos a arte não havia ainda encontrado, para representação do seu conteúdo espiritual, nem os materiais apropriados nem as formas correspondentes”. (HEGEL, 1997, 16) Na sequência, o filósofo alemão diz que a matéria da arquitetura é pesada, não seria ela dotada de um elemento próximo ao espírito, como será a relação entre a poesia e a língua. Já para Argan, “a arquitetura tem uma figura disciplinar complexa e não muito diferente da figura da língua: é uma disciplina autônoma mas, ao mesmo tempo, constitutiva e expressiva de todo sistema.” (ARGAN, 2005, 243). Sem fazer qualquer polêmica contra a tese de Hegel, Argan está propondo uma leitura acerca do sistema da arquitetura diversa da do filósofo alemão. Hegel sabe que a arquitetura se organiza como sistema. Porém, em sua hierarquia de sistemas, reduz o seu valor em comparação com as outras artes.

No caso da arquitetura, observou-se como o entendimento de Giulio Carlo Argan se mostra diferente do de Hegel. Para o filósofo alemão, a oposição hierárquica entre a poesia e arquitetura se confirma pela imaterialidade da primeira diante da densidade da segunda. A poesia é superior, para Hegel, por sua espiritualidade. Sua matéria é a língua, e a língua é imaterial. Para Argan, há uma semelhança na língua e na arquitetura. Tal similitude está na capacidade de ambas em formar sistemas.

Na importância dada por Argan a uma sensibilidade estética vinculada à arquitetura e no uso do conceito de clássico sem uma redução ideológica, compreende-se como o historiador consegue formar um eixo sistêmico político que tensiona/fragmenta o modelo de Winckelmann e Hegel, problematizando a diegese nostálgica (Winckelmann) e evolutiva (Hegel) presente nessas concepções teóricas e filosóficas, sem, contudo, abandoná-las por completo. Se a configuração teórica que sustenta a narrativa do que se convencionou entender como sendo a disciplina história da arte ocidental está ainda delineando/sustentando uma visada totalizadora e teleológica em Giulio Carlo

Argan, os eixos, cortes e giros que o historiador elabora sobre este sistema fazem com que a visão/construção de sua historiografia seja enunciada por um sujeito particular, um italiano, consciente do seu limite histórico.

Por isso, seu método é fenomenológico. E implica na ideia de que sua narração surge de uma intuição subjetiva, mais do que afirmando um caminho evolutivo de fundamentação ideológica. Se há progresso e retrocesso, eles surgem em tensão e diante de uma visada polivalente. Esse é o caso que o historiador mostrou com a obra de Sandro Botticelli. Se o ponto de vista é o dos avanços do século XV na arte da visão, a obra de Botticelli está retrocedendo. Se for a discussão moderna de uma poética gestual, ela constrói o seu nexos histórico num valor que aponta para frente, encontrando-se com o expressionismo. Como notamos, o sistema da arte ocidental é um eixo abstrato no qual o historiador apresenta a imagem de uma história no qual os fenômenos podem ser vistos de perspectivas diferenciadas.

B – Argan: a dialética do clássico e do anti-clássico

A dialética entre clássico e anti-clássico é justamente dialética entre uma leitura (clássica) do antigo como modelo universal e atemporal e uma leitura (anti-clássica) do antigo como pluralidade de dados particulares que podem e devem ser revitalizados numa prática contemporânea que os recrie, acrescentando-lhe o sentido do distanciamento histórico, do tempo intercorrido, ou seja, justamente, o sentido da antiguidade. (MAMMI, 1999,10).

Nesta parte do trabalho, mostraremos como Giulio Carlo Argan constrói sua dialética através do uso de formulações conceituais de outros sistemas filosóficos, mobilizando categorias e ajustando as operações éticas e estéticas dos artistas a fim de dar sentido a operação poética dos mesmos, sem deixar, todavia, de preocupar-se com o debate da arte do Renascimento.

B. 1 – Renascimento – a *mimesis* crítica de Rafael Sanzio: o sistema da pintura e o conceito de clássico e anti-clássico em Giulio Carlo Argan

Giulio Carlo Argan nos faz compreender a *mimesis* de Rafael Sanzio (1483-1520) como aprendizagem, linguagem e crítica da realidade e da arte. *Mimesis* é deste modo uma categoria que conjuga conceitos da prática artística e

do juízo crítico e estético. Há, portanto, a produção de uma *mimesis* na prática de Rafael, sendo ela entendida como escolha e juízo crítico diante da realidade. E, ao mesmo tempo, essa operação de imitação se processa pela mediação conscientemente articulada do pintor com o repertório de outros artistas, não significando cópia ordinária da natureza, mas “recomposição”. Daí nota-se a consciência do pintor sobre a existência de um mundo da arte pictórica; esse sendo, principalmente, construído por ele e por outros pintores, como um meio autônomo de expressão de um fazer artístico.

A percepção ampliada da categoria de *mimesis* em Rafael faz com que percebamos na imitação do artista um juízo crítico produtor de beleza. Tal abertura da categoria da *mimesis* foi construída por Argan com o intento de revisitar o sentido de ‘clássico’ em Rafael, que fora reificado pela crítica de arte anterior, que ligava o artista diretamente a ideia de classicismo. E como o próprio Argan explica, “classicismo” não é sinônimo de clássico, pois essa terminologia refere-se, sobretudo, a uma empreitada cultural europeia, o neoclassicismo, enquanto o conceito de clássico diz respeito ao componente espiritual e imutável da arte, seu valor de eternidade - sua busca pela verdade.⁶⁸ Aqui, buscaremos, primeiramente, entender este conceito de *mimesis*, para, em seguida, apreender o trabalho dialético (de clássico e anti-clássico) armado pelo historiador.

Evidentemente, quando se diz aqui que a *mimesis* em Rafael se processa como “uma aprendizagem, linguagem, e crítica da realidade e da arte”, não se deve entender cada unidade dessa categoria sem uma interatividade interna, isto é, cada uma dessas etapas se processam por meio de uma interação criativa, podendo coexistir até mesmo de modo simultâneo. Todavia, tal diferença nos possibilitará perceber o constructo original do que vem a ser a *mimesis* de Rafael Sanzio segundo Giulio Carlo Argan.

O primeiro movimento que se vê aí no plano conceitual deve-se ao fato de a aproximação do conceito de *mimesis* utilizado por Argan seja mais associado ao de Aristóteles do que ao de Platão. Sabe-se, entretanto, que a ideia de um juízo

⁶⁸ O fato de o “classicismo” de Winckelmann pretender acionar o conceito de clássico, exaltá-lo inclusive como sendo o período de excelência da arte, não deve confundir a empreitada cultural europeia e o conceito filosófico. Certamente Winckelmann foi acionado por este empreendimento. Mas devemos pressupor uma distinção neste caso.

estético como motor da *mimesis* não deriva de Aristóteles, e sim de um ajuste criado por Giulio Carlo Argan em seu ensaio que analisa a obra de Rafael. O historiador faz um ajuste entre a *mimesis* neoplatônica e a crítica do juízo kantiana, aspirando mostrar a presença do anticlássico agindo, dialeticamente, na classicidade de Rafael. Deve-se, igualmente, salientar que tal dialética traz de empréstimo a categoria de juízo estético, surgida posterior ao Renascimento dentro da crítica do Juízo estético de Immanuel Kant.

A *mimesis* para Platão trata-se de uma operação condenada, uma vez que ela copia um objeto do mundo sensível (que já reproduziu uma aparência do mundo das ideias); o objeto representado torna-se, assim, um simulacro, a cópia da cópia, um eidolon.

Sócrates: [...] Com relação a cada coisa, a pintura se faz tendo em vista o quê? Ela imita tendo em vista o que é, tal como é; ou aquilo que aparece, tal como aparece; é imitação [*mimesis*] de um fantasma [*phantasma*] ou de uma verdade?

Glauco: De um fantasma.

Sócrates; Longe então da verdade está a arte da imitação. E se isso tudo produz, é, ao que parece, porque apreende apenas um pouco de cada coisa, e esse pouco é um simulacro [*eidolon*]. (PLATÃO, 2008, 18).

Para Platão, a *mimesis* está “longe” da verdade. No mundo sensível, há apenas fantasmas, e a *mimesis* seria bem como a cópia desses fantasmas. Imita-se então a aparência porque o mundo é aparência. Portanto, a arte dos pintores está aquém do mundo metafísico, no qual o belo, o bem e a verdade devem ser subsumidos como ideias perfeitas - entendidos, igualmente, como sinônimos. Quando trata da *mimesis* em Michelangelo, Argan solicita da formulação de Platão, uma vez que tal pintor como a maioria dos pintores da época seguiam matrizes da filosofia neoplatônica. Sobre o inacabamento das obras de Michelangelo, Argan diz: “porque o são apenas em relação a um processo técnico que não alcança o seu fim de *mimesis* e o transfere continuamente – de *mimesis* de coisas para a mimese da ideia.” (ARGAN, 2011, 296).⁶⁹

⁶⁹ Importante frisar que para Argan o *non finito* em Michelangelo não deve ser confundido com o inacabamento formal do quadro ou da escultura, mas, principalmente, como “*uma qualidade do*

Deste modo, Argan explica como Michelangelo, por seu “neoplatonismo”, percebe o quanto a imitação da cópia se distancia do mundo ideal. Deve-se, pois, ir direto à fonte, à ideia, ao todo. Por isso, sua *mimesis* se processa por meio de uma imitação do inimitável, visto que a ideia nunca pode ser completada, como um *non finito*. Para Argan, tal operação acaba produzindo o sublime dentro da pintura de Michelangelo. O pintor quer atingir o inimitável presente na ideia platônica do belo. Chega, no entanto, ao sublime, pois a grandeza indizível do belo acaba sendo na obra deste pintor mais próxima ao sentido de sublime kantiano do que do belo platônico.⁷⁰ Sobre essa ação de Michelangelo, Argan elucida do seguinte modo, num ensaio que trata da arte maneirista:

Um dos principais guias à vida religiosa, inclusive para Michelangelo, era a *Imitatio Christi*, que, na sustância, incitava à imitação do não imitável, ou seja, à imitação vista como puro exercício ascético, que permite, no máximo, aproximar-se de um modelo inatingível. (ARGAN, 2011, 388).

Na citação acima, o historiador apresenta não só o modo de processar da imitação em Michelangelo, mas, dialeticamente, apresenta como a formulação platônica da *mimesis* acaba por se ligar a um conteúdo religioso próprio ao cristianismo, a “*Imitatio Christi*”, que, na verdade, é uma “imitação vista como um exercício ascético”. A ideia platônica é, conseqüentemente, modificada/concebida como uma experiência subjetiva da imitação de Cristo, de seu drama, de seu sofrimento. Ganha uma dimensão prática e empírica, na qual o sujeito, o artista, experimenta a *mimesis* em si mesmo, em sua práxis, sentindo uma experiência trágica e sublime (do sem-forma), encontrando-se tanto com o deslimite do trágico quanto com a ilimitação formal do sublime.

“Uma boa pintura não é senão uma cópia da perfeição de Deus e uma reminiscência da pintura divina, uma música, uma melodia.” (PANOFSKY, In: ARGAN, 1999, 317). Argan, citando Panofsky, expõe o modo como se processa a *mimesis* em Michelangelo. Entenda-se Deus, ao mesmo tempo, como o todo e a ideia. Tal ser é, igualmente, o Cristo, o Deus encarnado. É aquele que viveu à

estilo plástico de Michelangelo”, a abertura contínua ao trabalho presente em sua obra. (ARGAN, 1999, 296).

⁷⁰ Neste fragmento, Immanuel Kant distingue o belo e o sublime: “O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma ilimitação, pensada, além disso, em sua totalidade.” (KANT, 2005, 90).

experiência do mundo e da matéria. Será por conta disso que a *mimesis* platônica em Michelangelo ajusta a matéria ao todo, redimindo a experiência mundana ao modelo inatingível. Nisso também se nota o quanto Michelangelo acaba sendo, para o crítico, a pedra angular do conceito de clássico e anticlássico, o germen romântico gerado no seio do Renascimento. Para Argan, não seria possível um Renascimento sem contradições internas, visto que todo o renascer clássico – e das ideias dos antigos mestres – ocorre num contexto cristão, no qual as ideias platônicas já foram incorporadas a uma nova experiência de mundo, essa ligada a religiosidade cristã.

O conceito platônico de *mimesis* não seria tão eficaz para Argan explicar a obra poética de Rafael, nem sua expressão artística, a pintura. Platão constrói uma hierarquia para o pintor, pondo-o como o último de uma escala produtiva na qual vemos Deus, o marceneiro, e, por último, o pintor, conforme se vê na obra República de Platão.

Queres agora que, apoiando-nos nesses exemplos, procuremos o que pode ser o imitador?

– Se quiseres – disse ele.

– Assim, há três espécies de camas; uma que existe na natureza das coisas e da qual podemos afirmar, penso, que deus é o autor, do contrário quem seria?

– Ninguém mais, a meu ver.

– A segunda é a do marceneiro.

– Sim – disse.

– e a terceira, a do pintor, não é?

– seja.

– assim, pintor, marceneiro, Deus, são os três mestres das três espécies de camas.

– Sim, três.

– E Deus, quer não tenha desejado agir de outra maneira, quer alguma necessidade o haja obrigado a fazer apenas uma cama na natureza, fez só aquela que é realmente a cama; mas duas camas deste gênero, ou várias, Deus jamais produziu e tampouco produzirá. (PLATÃO, 2006, 376-377)

Rafael é demasiadamente pintor para ficar livre da crítica desta hierarquia platônica. Ele é antes um pintor, e não um gênio como Michelangelo. Dentro de uma leitura que o enquadrasse em um platonismo cristão, enxergaríamos o pintor da Úmbria associado a ideia ahistórica de um classicismo sem seu componente dialético, o anticlássico. Esse foi o procedimento de Winckelmann como já expusemos. A escolha da teoria platônica o aprisionaria nesta hierarquia, como o

último de uma escala criativa que vai da ideia unívoca (“o modelo da cama, criado por Deus”) até a variedade da cópia feita pelo pintor, que já tomou conhecimento de que não está mais pintando a ideia primeira, e sim operando numa variação, em que o “um” (a cama) foi decomposto em várias unidades diversas, distanciando-se, conseqüentemente, da verdade. Ou seja, buscar uma explicação da *mimesis* de Rafael através da construção platônica é aceitá-la como ligada a essa variedade própria do ofício do pintor. A *mimesis* do modelo, em Rafael, é aprendizagem de uma linguagem – pintura.

Argan não vai a Platão para compreender a obra de Rafael – quando cita as fontes neoplatônicas do pintor é apenas para produzir um diálogo com o contexto florentino, e ciente da modificação que o sistema filosófico do autor grego sofrera através de uma releitura cristã. Mas diz o seguinte acerca da variação na obra do pintor: “Rafael é um pintor que sabe colher a variedade infinita do natural e a intensifica, a torna mais densa e intensa.” (ARGAN, 2011, 287). O nosso intuito de trazer a concepção platônica serve para que se perceba a variedade presente na *mimesis* do artista, que não se encaixa as premissas deste sistema filosófico. Se a linguagem é a capacidade do homem de significar o real através de uma mediação, ela nada mais é do que simulacro. Sendo, portanto, a pintura um *eidolon*.

O historiador italiano busca, sobretudo, destruir uma leitura de Rafael ligada a qualquer classicismo ahistórico – que se prenda à concepção de ideia perfeita presente em Platão. Pretende escapar da ideia de que Rafael copia o belo modelar, sem uma ação crítica renovada. Do mesmo modo, foge ao veredito de Platão sobre o rebaixamento da *mimesis*. Há, entretanto, na antiguidade clássica outra matriz conceitual para compreender a *mimesis* do pintor. Trata-se da formulação de Aristóteles. O filósofo grego construiu um entendimento de imitação como aprendizagem, linguagem e crítica.⁷¹ Mas veremos como Argan

⁷¹ Não há como, neste trabalho, enfrentar a análise de um diálogo tortuoso de aproximações e de distâncias entre a escolástica e o neoplatonismo. Entretanto, não se pode nesta época pressupor que o aristotelismo da escolástica não acabava por adentrar ao neoplatonismo Ficiniiano. Indica-se, para isso, a leitura de “*La Architectura Gotica y La Escolastica*” de Erwin Panofsky.

une a concepção de juízo estético de Kant à uma concepção de *mimesis* aproximável a categoria aristotélica.⁷²

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções, e os homens se comprazem no imitado. (ARISTÓTELES, POÉTICA, LIVRO IV, In: LICHTENSTEIN, 2008, 24)

Aristóteles apresenta uma compreensão de *mimesis* bastante sinônima à linguagem. E essa é entendida, para o filósofo grego, como a capacidade inata do homem. A imitação é, assim, a repetição criativa da/na linguagem cuja expansão se observa no homem por meio de suas atividades interativas (a fala, a dança, o canto, a poesia, a pintura, etc.). Logo, a *mimesis* para Aristóteles se processa interpessoalmente pelo aprendizado, possibilitando ao homem uma abertura para experiência. Há no entendimento de *mimesis* de Aristóteles a abertura para o efeito catártico. Ou seja, tal *mimesis* pressupõe um espectador. Há nela a possibilidade de se pensar sobre a categoria do efeito dentro deste conceito de *mimesis* – apesar de não haver uma formulação de juízo crítico estético. Logo, nota-se que a concepção aristotélica se apresenta como um dispositivo dotado de uma entrada intersticial. Tal entrada nada mais é do que o fato de a *mimesis* ser entendida como linguagem e aprendizado que produz um efeito.

Quando formula sua concepção de *mimesis* para a poética pictórica de Rafael Sanzio, o crítico solicita da biografia do pintor (recorrendo a Giorgio Vasari e outros) o seu tempo de formação com Pietro Perugino, em Úmbria, e seus estudos da obra de Leonardo e de Michelangelo na cidade de Florença.⁷³ Para o historiador, o que interessa é acentuar, neste percurso, a qualidade de artista-estudante, isto é, de um criador que transcorre em sua atividade artística percebendo-a como um aprendizado. E acerca desta qualidade de Rafael, Argan enfatiza até mesmo que “era o artista estudado e a ser estudado porque foi artista

⁷² Sigo o ajuste da categoria da *mimesis* construído por Luis Costa Lima em “Mimesis e o desafio do pensamento” para compreender a operação crítica impetrada por Giulio Carlo Argan. De fato, Argan não cita Aristóteles, mas faz uso do conceito de juízo estético de Kant ligado a *mimesis* no neoplatonismo. Como a ausência de veto à *mimesis* é mais efetiva e delineada em Aristóteles do que nos neoplatônicos, e o modo como Argan configura a categoria como linguagem se reporta mais precisamente ao Estagirita, optei por apresentar a categoria construída pelo filósofo grego e não dentro da discussão neoplatônica.

⁷³ In: ARGAN, 1999, 284.

estudioso por excelência.” (ARGAN, 2011, 292). Aí, o jogo do crítico é valioso porque cria uma abertura recíproca que vai do artista ao espectador-crítico, trazendo-nos a percepção da indissociabilidade entre o aprendizado e o juízo na obra de Rafael. Para Argan, neste pintor, há sempre a aliança da *mimesis* como sendo aprendizado, linguagem e juízo.

Por ter sido artista-estudante, Rafael abriu espaço para que a mesma relação fosse construída por outros diante de sua obra. Há nessa elaboração discípulo-mestre, demonstrada por Giulio Carlo Argan, uma dimensão de *mimesis* que se processa por meio de um diálogo entre poéticas, como se o artista dialogasse com seus mestres construindo seu fazer por meio de uma percepção disciplinar da arte pictórica. Tal disciplina, no momento do Renascimento, já pode ser pensada através de uma dinâmica entre poéticas. Este fato, expõe, portanto, seu potencial autônomo. A autonomia nasce, para Argan, da edificação de um sistema específico.

Ou seja, a pintura é autônoma porque se tornou um sistema coletivo de aprendizado e crítica sobre a pintura, e não apenas um meio puro. Portanto, deve-se concordar com o crítico quando ele diz: “O que Rafael imitava não era o modelo natural, nem o antigo, mas a arte.” (ARGAN, 2011, 285). Toca-se, aqui, novamente na questão da variedade, visto que o aprendizado para tal pintor se processa por imitação e por superação de artistas diferentes. É na variação que se dá o diálogo de Rafael com a obra de outros artistas. E por meio desta construção, Argan evidencia a força histórica da obra do pintor.

Em Leonardo Da Vinci, não há uma *mimesis* como a de Michelangelo e nem como a de Rafael. Leonardo rejeita a concepção de *mimesis* como aprendizado da arte de outros pintores, como a praticada pelo pintor da Úmbria. E, igualmente, não busca um ideal inatingível, como é o caso da imitação em Michelangelo.

Digo aos pintores que nunca se deve imitar o estilo de outro, porque assim será neto e não filho da natureza; porque, existindo as coisas naturais em tanta abundância, deve-se recorrer antes a essa natureza que aos mestres, que com ela aprenderam.

Pobre do discípulo que não supera o seu mestre (DA VINCI, Trattado della Pintura *apud* LICHTENSTEIN, 2008, 48).

Para o artista, é necessário aprender com a natureza. Tocá-la, senti-la e, fundamentalmente, olhá-la por meio da experiência do desenho. E esse deve ser concebido como um desvelar dos fenômenos existentes na *physis*. Argan esclarece a práxis deste pintor do seguinte modo: “Leonardo, que mais tarde fundaria o conceito moderno de ciência, definiria também a relação dela com a pintura; essa é ciência não imitável.” (ARGAN, 2011, 257). A não imitação de um modelo se dá porque, para Argan, em Da Vinci “tanto a pintura como a ciência baseiam-se, todavia, na experiência direta da realidade, na apreensão dos fenômenos.” (ARGAN, 2011, 257-258). Logo, segundo Argan, não há imitação de modelo em Leonardo, e sim um desvelamento do fenômeno. Ou seja, a inscrição de uma experiência, sem o compromisso de seguir um modelo a priori. Isso ocorre porque o pintor transita de modo interdisciplinar entre arte e ciência. O artista procede assim porque cada campo de conhecimento apresenta uma possibilidade de desvelamento do fenômeno, de uma nova camada da experiência. O olho percorre a natureza a fim de achar nela sua verdade. E o desenho descobre, por meio de linhas incompletas, rasuras e manchas de claro-escuro, a possibilidade de representar o conhecimento da natureza para o olho.

Ao contrário, Rafael segue dentro do campo disciplinar da arte, produzindo sua variação por meio do aprendizado de outras poéticas. Nos dois casos, o historiador percebe uma ação histórica. Há uma superação cognitiva na prática de Rafael. Essa, contudo, não obedece a ideia de uma superação epistemológica geral e universal, que dilata o campo da ciência e o da arte por meio de uma interdisciplinaridade (ciência/arte), como vemos em Leonardo da Vinci. É por meio de uma compreensão do limite poético-expressivo da arte (da pintura), de sua linguagem autônoma, que o artista (o pintor) produzirá, por meio de sua *mimesis*, uma variação intensa, mostrando a força do discurso dessa expressão. A arte torna-se ao mesmo tempo mais rica porque o pintor pode aprender a linguagem pictórica de outros pintores. Ele multiplica o diálogo entre as poéticas dentro do limite desta arte. Efetua suas recomposições. Rafael é, para Argan, um exemplo valioso desta condição de autogestão da arte da pintura no Renascimento.

Ao tocar no tema da *mimesis* por meio da obra desses três pintores, Argan traz à tona três formas de lidar com o real. Em Michelangelo, o real é negado pela busca de um ideal que, passando pela subjetividade do artista, faz com que ele experimente o sublime trágico. Nega-se o real porque assumir a verdade é performatizar o próprio gesto de não atingi-lo. Já em Leonardo vê-se o desvelar do fenômeno, pois, no trânsito entre a ciência e a arte, o pintor se aproxima da encruzilhada fenomenológica da aparência das coisas. Rafael opera sua *mimesis* com o real por compreendê-lo como formador de sistemas, linguagem.

A imitação em Rafael tem dois estágios: o primeiro, de adequação e superação; o segundo, de enriquecimento da pintura. Vasari insiste no esforço do jovem artista em se aproximar de Perugino, até o ponto de ser identificado e confundido com ele, até a fuga e a superação, realizada nas Bodas. (ARGAN, 2011, 286).

No trecho acima, Argan mostra como a imitação em Rafael possui dois estágios. O primeiro, curiosamente, traz nele uma densidade de ação, pois, num mesmo estágio, se sobrepõe duas ações: adequação e superação. Tais ações se referem ao movimento de aprendizado de Rafael com Perugino, que se constrói como adequação e ultrapassamento. Já o segundo aprendizado, deve ser interpretado como resultado desta superação alcançada no primeiro momento. Dá-se, certamente, em decorrência do aprendizado. E esse se efetua pelo enriquecimento do meio expressivo. Em seu ensaio, Argan diz que “Perugino, na reconstrução de Vasari, é quase o símbolo da maneira velha, atrasada, das escolas locais.” (ARGAN, 2011, 286). Ao relatar a informação de Giorgio Vasari, historiador classicista, Argan deseja separar Rafael de uma concepção, muito difundida, de *mimesis* do antigo, superada e presa ao passado, separando-o, além disso, do localismo de Perugino. Tal crítico busca mostrar, sobretudo, como o próprio historiador (apesar de) classicista italiano (Giorgio Vasari) apresenta argumentos para que se note um movimento de superação em Rafael Sanzio.

Evidentemente, a ideia de Rafael como um pintor classicista se refere ao fato de ele pintar quadros históricos, baseados na antiguidade clássica. Em contrapartida, Argan utiliza-se deste dado biográfico, para construir uma leitura vivaz deste pintor. Ao sair da presença do seu antigo mestre, saindo da Úmbria, Rafael toma conhecimento de uma arte universal, ligada aos mestres florentinos:

Leonardo e Michelangelo. No entanto, por meio de uma práxis diferenciada, ainda que herdeira de sua dicotomia interna de artista aprendiz de Perugino, sendo, ao mesmo tempo, discípulo e mestre, consolida-se como um pintor singular que captura esse movimento de trânsito do local para o universal. Note-se como a ascensão de Rafael, demonstrada pela dialética de Argan, está intrincada ao mundo histórico da época, e esse é, especialmente, contextualizado como sendo o mundo da pintura. E tal compreensão só se efetua por ligar o social ao artístico. Importa para o historiador localizar o dado biográfico de Rafael, uma vez que esse serve à edificação de sua hipótese de uma *mimesis* crítica na arte de Rafael Sanzio.

A *mimesis* de Rafael é linguagem. Realiza-se, portanto, dentro de um meio social. Assemelha-se, conseqüentemente, a pintura, compreendida com um sistema de linguagem. O crítico ao entender o pintor deste modo, mostra o valor artístico de Rafael. E, principalmente, mostra o valor de seu academicismo. A *mimesis* de Rafael solidifica o meio expressivo chamado pintura, mostrando que esse é dotado de uma pragmática própria. E tal pragmática possui sentidos discursivos e efeitos estéticos próprios.

Agora, deve-se pensar, novamente, na abertura de uma *mimesis* cuja presença do juízo estético pressupõe um sujeito que ajuíza sobre o mundo. Do mesmo modo, a modelaridade clássica de Rafael só pode ser compreendida como processada no mundo imanente. Ele copia o modelo clássico de beleza, mas aprende, fundamentalmente, com a obra dos pintores de seu tempo. E o modelo só pode ser copiado por meio de uma operação de *mimesis* crítica.

O que liga os particulares na harmonia do conjunto é, portanto, a afinidade, ou melhor, a afabilidade das coisas singulares que formam um discurso. O discurso do pintor é, obviamente, a pintura, logo, é a pintura, não a atmosfera nem a perspectiva, que aglutina e refunde todas as coisas numa mesma matéria. (ARGAN, 1999, 289)

Na citação, Argan, ao examinar a arte de Rafael, demonstra o quanto a potência discursiva da pintura do artista se dá por meio desta ligação dos particulares na harmonia do conjunto, formando o universal da pintura, isto é, o seu “sistema específico”. A pintura de Rafael, para Argan, não se submete nem à

atmosfera e nem à perspectiva, visto que “aglutina e refunde todas as coisas numa mesma matéria”. Logo, a linguagem da pintura é sinônima de sua materialidade, de sua carnalidade, assim como o crítico observa acerca da carnalidade própria aos retratos de Rafael.⁷⁴

A visada crítica de Argan busca demonstrar o legado futuro do pintor. Para o historiador italiano, o enriquecimento de sua arte, não está atrelado apenas ao movimento classicista europeu. Mas, sobretudo, revela-se na importância pictórica desta obra para o maneirismo. Movimento, cunhado por Giorgio Vasari, em que a pintura torna-se autorreferente.⁷⁵ Ao retirar Rafael Sânzio de um lugar-comum de culto ao antigo, que via nele apenas uma inferioridade própria do discípulo, Argan apresenta a maestria do pintor. “Nasce com Rafael a ideia da função salvífica que liberta a imaginação, que será o motivo de sua fortuna no barroco.” (ARGAN, 1999, 290).

A lógica processada por Giulio Carlo Argan é diacrônica, porque aponta a importância da pintura de Rafael para o período posterior: o barroco. Mas subverte a narrativa dominante da historiografia da arte que vê Rafael como um artista engessado dentro de um Renascimento classicista. O significado da arte nomeada como classicista está diretamente opondo-se ao romantismo. Ela semantiza a ideia de uma arte que vive fora da história, obedecendo aos ditames de regras clássicas próprias às poéticas que não se abrem para o ajuizamento histórico. Argan mostra o quanto a *mimesis* de aprendiz em Rafael está empenhada em fortalecer o sistema da pintura, e não a cumprir a lógica linear e perspectiva do desenho.⁷⁶ Ele demonstra o quanto a sua crítica constrói uma revolução autônoma à pintura.

Giulio Carlo Argan propõe sempre analogias com as experiências literárias e reivindica para pintura a autonomia de uma linguagem. Tal autonomia se explica

⁷⁴ - “Vasari o intuía, ao falar de pinceladas de carne, ao declarar que as figuras dos retratos eram mais autênticas do que as pessoas, ao insistir com frequência sobre a vitalidade do encarnado dos rostos ou da cor dos panos.” (ARGAN, 1999, 289).

⁷⁶ O historiador suíço Heinrich Wölfflin, apesar de suas categorias formalistas que determinam-se pela divisão linear e pictórico, nota que Rafael não está preso à linearidade do desenho. Antes conjuga o linear e o pictórico. Em seu livro “A Arte Clássica”, ele diz sobre a transformação do discípulo de Perugino: “o estilo linear de Perugino torna-se pictórico (em Rafael)” (WÖLFFLIN, 1990, 96) Inclui o parêntese e o grifo na citação para que ela ficasse mais clara ao leitor.

pela criação de sistema, e não é defensora do privilégio do meio pictórico, como uma essência. O sistema da pintura de Rafael é observável até mesmo pela sua relação de aprendizagem com os mestres.

A metáfora fica evidente quando Argan diz que Rafael conhece o latim na pintura, mas cria o vulgar figurativo pictórico. Assim, Argan propõe uma semiótica-crítica entre meios pictóricos e linguísticos, associando sistemas diversos de expressão com o objetivo de elucidar a práxis pictórica de Rafael. O crítico joga com os paradigmas de língua antiga (latim), língua criada (italiano inventado pelos poetas) e língua imanente (o dialeto). O Latim é a matriz clássica. A língua imanente é a falada no dia a dia, sem que seja normatizada. E a língua criada é aquela oriunda de uma operação poética. A qualidade de Rafael, para Argan, surge de ser possível perceber em sua pintura a norma, a imanência e a criação. Argan diz: Rafael sem dúvida sabia falar latim, mas seu objetivo, bastante próximo de seu amigo Bembo no campo da linguagem, era definir os traços de um vulgar figurativo de fôlego ciceroniano. (ARGAN, 1999, 283).

Assim como o amigo Bembo na literatura, Rafael proporcionava o “fôlego ciceroniano” à pintura por meio de um “traço vulgar”. Inscrevia-se numa tradição, mas tendo consciência de sua contemporaneidade, da experiência histórica do presente, da materialidade do sistema da pintura. O mesmo artista literato será solicitado em outro artigo de Giulio Carlo Argan, quando o historiador analisa Giorgione;⁷⁷ e no ensaio “Rafael e a Crítica”, Argan menciona a proximidade existente entre Rafael e o artista do Vêneto.⁷⁸ Fato a ser considerado, pois o Vêneto surge nessa geografia pictórica apresentada por Giulio Carlo Argan como o espaço no qual o terreno da imanência da pintura pura se constrói.

O que parece ser de extrema importância para o entendimento desta construção na crítica de Argan, dá-se pelo esforço do mesmo de mostrar como surge a autonomia criativa da pintura na arte de Rafael. Faz isto por meio da apresentação de uma diacronia que conecta o pintor da Úmbria ao legado dos

⁷⁷ ARGAN, 1999, 358-362.

⁷⁸ “Por isso, a muitos críticos pareceu no mínimo sugestiva a ideia de uma consonância a distância, pelo menos quanto à ordem de grandeza, entre Rafael e Giorgione, que, mais ou menos nos mesmos anos, buscaram uma beleza que fosse apenas da pintura e não do desenho.” (ARGAN, 1999, 290)

tonalistas, Giorgione e Ticiano (maneiristas). Ele mostra a vivacidade anti-clássica de Rafael por meio de sua autoconsciência pictórica. Deste modo, Argan constrói seu raciocínio relacionando a obra de Rafael Sanzio a de Giorgione:

Com efeito, não resta dúvida de que na pintura de Giorgione se elabora e se esclarece, inclusive ideologicamente, a “vulgar língua” pictórica, conhecida sob o nome de tom. E não procuremos explicá-la em sentido naturalista, como se costuma fazer, remetendo à emoção direta dos efeitos naturais, à dissolução da cor na luz, ao esfacelamento da forma no raio; como se houvesse uma forma plástica já dada, a qual, quando exposta de novo, sabe-se lá por quê, a luz natural, se desmancha em licor colorista – Rafael d’après nature. (ARGAN, 1999, 361-362)

É dentro da pintura constituída como linguagem autônoma que nascerá o tom. E Rafael contribuiu consideravelmente para isso na medida em que sua pincelada, repleta de carnalidade, expressa o enriquecimento da pintura. A construção conceitual de Argan se encaminha para demonstrar o alcance desta *mimesis* de Rafael: ele é o artista estudioso que ao sair da Úmbria (transitando e aprendendo com grandes mestres) atinge a depuração de uma linguagem pictórica, fruto de suas descobertas estéticas e de sua práxis artística. Tal práxis se dá por meio de uma *mimesis* que é aprendizagem, linguagem e crítica. Torna-se, portanto, o seu projeto estético aberto aos outros (artistas e críticos) à formalização do juízo. Esse é o sentido do academicismo de Rafael Sanzio.

Em suma, seguindo a metáfora de Argan, uma língua é um sistema que se processa numa sociedade por variações oriundas de um sistema de regularidades e exceções, e somente assim ela pode se modificar e evoluir. Do mesmo modo, a poética variada de Rafael deve ser considerada pela sua variedade, visto que em determinados quadros expressa um rigor classicista e uma paixão pelo antigo e em outros apresenta a carnalidade própria de um retratista contemporâneo. Esta operação expressa sua consciência de que a pintura é uma práxis social – uma linguagem.

Tal sociabilidade é uma constante na poética do pintor. Tanto que o seu ideal de beleza se apresenta pelo modelo do cortesão, conceituado pelo Conde Baldassare Castiglione, o próprio Argan aponta em seu ensaio essa proximidade. Há até um retrato do Conde de autoria do pintor renascentista. (Ilustração 35) Em

“O livro do Cortesão” de Castiglione, vê-se expresso o ideal de beleza de Rafael. Esse ideal é compreendido como fruto de um estudo rigoroso dos modelos particulares, no qual se chega a um universal do belo por meio da seleção de vários exemplares. Encontra-se, portanto, o universal e o verdadeiro da variedade dos modelos.

No livro de Castiglione, a personagem do Conde diz:

Nenhum de vós leu sobre as cinco filhas de Cróton, que o pintor Zêuxis escolheu entre outras jovens daquele povo para fazer das cinco uma única figura de excelsa beleza, e que foram celebradas por muitos poetas como as que, por serem tão belas, haviam sido aprovadas por ele, que devia ter um juízo de belo perfeitíssimo? (CASTIGLIONE, *O Livro do Cortesão*, 2007, 60-61)

Deve-se procurar a beleza na variedade do mundo sensível para depois criar a síntese do belo, inventando uma unidade que supere a variedade do particular. Esta unidade (quadro) deve, contudo, mostrar a existência de que houve uma fonte variada. Do mesmo modo, nota-se, nesta formulação, grande proximidade com a *mimesis* de Rafael e sua postura social e cortesã diante do belo. No Livro de Castiglione, há uma exaltação do ofício do pintor. Ele é quem conhece a beleza mais do que os outros, porque ele a estuda profundamente.

Na ficção teórica de Baldassare Castiglione, torna-se verossímil a escolha de Alexandre pelo quadro, preterindo sua própria mulher a ele. Há, no livro do cortesão, a construção de um dispositivo retórico que valoriza muito o ofício do pintor como sendo a pintura portadora da verdade sobre o belo. E a pintura é, conseqüentemente, produto de um mundo social e não oriunda de um mundo metafísico. Na argumentação do Conde, a ideia universal de beleza deve, portanto, organizar e equilibrar as formas variadas, criando uma unidade sintética para o belo. O argumento do livro é que a pintura de Zêuxis é mais bela do que o original – a mulher. Sendo assim, o pintor tem mais direito sobre o original (o modelo: a esposa de Alexandre), já que foi ele quem mais estudou sua beleza.

Por conta de a poética de Rafael elaborar-se por meio de uma crítica interna, abre-se nela um diálogo à crítica de arte externa: Vasari, Burckhardt, entre outros. Rafael deixou patente sua abertura à discussão crítica. E distinguindo esta

poética à de Michelangelo, Argan diz: “A obra de Rafael pode ser criticada, enquanto a de Michelangelo pode ser apenas admirada e celebrada.” (ARGAN, 1999, 291). Isso porque a práxis de Rafael se dá através de uma *mimesis* diferente da construída por Michelangelo.

A teoria de Baldassare Castiglione (interlocutor de Rafael), permite que Argan mostre em Rafael a existência de um meio social produtivo. Neste contexto social, cada um (artista e crítico) pode dialogar com a poética do outro. Através da *mimesis* da ideia de Michelangelo, contida na interpretação neoplatônica, Argan mostra como se prepara terreno à subjetividade romântica do sublime. O historiador chega a aproximar tal subjetividade ao germen do existencialismo, processado pelo gênio romântico, uma vez que este evidencia a percepção de uma consciência presa a um corpo. (ARGAN, 2011, 331) Michelangelo propõe uma ética trágica que dá a ver o inacabamento da obra que expõe a mortalidade do sujeito. Em Rafael, há a revolução comunitária. Em Michelangelo, a revolução individual. Isto porque o objetivo de Argan é o de mostrar o conteúdo revolucionário presente na obra destes artistas. A arte, para tal historiador, está indissociada de seu nexos ético-político.

Falta agora explicar o conceito de juízo estético de Kant para que se complete o entendimento do constructo teórico de Argan de associar tal juízo à *mimesis* de Rafael Sânzio.

O juízo de gosto não postula o acordo unânime de qualquer um (pois isto só pode fazê-lo um juízo lógico-universal, porque ele pode alegar razões); ele somente imputa a qualquer um este acordo como um caso de regra, com vistas ao qual espera a confirmação não de conceitos, mas da adesão de outros. (KANT, 2005, 60)

Tal juízo estético é visto por Argan na obra de Rafael. Ele não é lógico, mas busca a “adesão dos outros”. E o efeito estético não se efetua diretamente por meio da transparência do gosto, isto é, “não postula o acordo”. Quer, no entanto, a complacência. Vale ressaltar que as regras criadas pelo juízo estético, conforme se vê na citação de Kant, não são regras morais. Representam, necessariamente, o princípio abstrato de compartilhamento do juízo de gosto. É por meio da percepção desta liberdade do gosto, da escolha e do juízo que Argan retira Rafael

Sanzio da acusação de ser um pintor compreendido por uma práxis da imitação do antigo, de um antigo idealizado e distante. Sobre o pintor, Giulio Carlo Argan diz: “Rafael criou obras de arte como objetos de juízo, portanto de crítica; por isso, sua arte contribuiu não para a formação de regras do comportamento humano, mas para a história da liberdade das consciências.” (ARGAN, 1999, 295). O interessante é perceber a manobra crítica de Argan: de fazer uso do conceito filosófico de juízo de gosto kantiano, objetivando mostrar o valor da *mimesis* de Rafael. Por meio desta operação historiográfica, contempla-se a produtividade crítica desta obra, sua qualidade estética. E, principalmente, nota-se sua força libertária em meio a suas aparências e regras definidas, que nada mais eram do que o seu espírito estudioso e crítico que foi confundido por uma leitura classicista como sendo regras morais.

No início de seu ensaio, Giulio Carlo Argan demonstra como a crítica de arte vigente estaria viciada em ver tal pintor pela concepção classicista de Burckhardt, que enxergava nele o paradigma do clássico dentro do Renascimento.⁷⁹ Para o crítico tal modo de compreender o clássico seria uma maneira de ver o momento do Renascimento de modo atemporal, sem perceber sua força histórica. O classicismo, para Argan, tampouco elabora um conceito adequado do que viria a ser o termo clássico, como já foi dito. Em contrapartida, na dialética de Giulio Carlo Argan, o clássico pressupõe, sempre sua contraface, o anti-clássico, e é por meio desta manobra de uma *mimesis* clássica (tão solicitada pelo classicismo) com um conceito filosófico romântico (o juízo de gosto kantiano) que o historiador vai demonstrar a força da *mimesis* de Rafael. Dentro dela nota-se a ação totalitária e universal do clássico, mas, igualmente, a ação libertária do anti-clássico.

O conceito de clássico, para Argan, difere-se substancialmente da compreensão de Burckhardt. Parece que, no ensaio “Rafael e a crítica”, o historiador tem um dos problemas mais difíceis de resolver: retirar Rafael dos limites construídos pela historiografia antiga, e principalmente pela leitura do grande historiador alemão.⁸⁰ Burckhardt se maravilha com a eficiência de Rafael

⁷⁹ In: ARGAN, 1999, 283.

⁸⁰ “Para Burckhardt, não havia distinção entre o antigo e o clássico: reencontrar o antigo significava reencontrar a clareza, a ordem, o equilíbrio que, do classicismo do século XVII em

em suas restaurações feitas para o papa Leão X, e chega a dizer que ele “fixa a base para uma história comparada da arte.” (BURCKHARDT, 2009, 187-188).

O historiador alemão interpreta o pintor Rafael Sanzio como um historiador, vendo-o, especialmente, como um helenista renascentista. Argan, como edifica sua análise pela chave da arte, entende a ação histórica da poética de Rafael, mas compreende que o que se arma, primordialmente, em Rafael, é uma arte consciente de sua historicidade, e, principalmente, de sua peculiaridade pictórica. É pela sensibilidade artística que Rafael mostra o seu processo de estudo (aprendizagem). Sua formação se inicia pelo reconhecimento de um sistema de linguagem (a pintura), e por escolhas críticas (juízo). Daí experimenta, conseqüentemente, a força totalitária do clássico e a variabilidade do anti-clássico que está, intensamente, presente, conforme expõe Giulio Carlo Argan, no período do Renascimento italiano.

B.2 – Arte moderna – A força extensiva da historiografia de Giulio Carlo Argan: o clássico e o anti-clássico da *tecne* de Pablo Picasso

É uma espécie de platonismo ao contrário, como em Bruegel: a descoberta, não do céu, mas do inferno das ideias mães (ARGAN, 2010, p. 552).

Para explicar a obra de Pablo Picasso, Giulio Carlo Argan faz referência a Platão. Sem atingir os céus, Picasso chega ao inferno. Ou seja, o movimento de sua poética será o de descida. Novamente aqui a referência clássica é solicitada pelo historiador da arte italiano. Neste caso específico, para explicar a operação poética de Pablo Picasso, no momento de crise da Arte Moderna.

Argan em seguida cita dois momentos de crise: Michelangelo, no período do Renascimento, e a obra de Pablo Picasso, no momento da Arte Moderna. O historiador capta que a poética de Michelangelo, no Renascimento, anunciava a chegada do maneirismo, transição para o barroco, possibilitando a fala de muitos críticos sobre a “decadência” da arte. Não que Argan entenda a obra de Michelangelo como decadente, mas ele sabe que essa obra foi vista como o

diante, pareciam característicos de toda arte e todo pensamento da Antiguidade. Burckhardt identificava na arte romana do começo do século XVI o ápice do classicismo renascido, a cujas ordem e evidência formais seguiria o desastrosos emaranhado maneirista de conformismo e licença, regra e exceção, lei e capricho” (ARGAN, 1999, p. 14).

sinal de uma decadência. A este respeito, ele diz: “Michelangelo foi o protagonista máximo do maneirismo, e o maneirismo não é senão a transição da arte da esfera teológica e gnosiológica para a esfera existencial.” (ARGAN, 2011, 331) Isso porque o estudioso compreende que a arte maneirista já não estaria mais presa ao domínio da forma, seguindo o problema da imagem mediado pela imaginação do sujeito. Logo, ela se torna uma arte existencial, uma vez que se refere diretamente a existência dos homens.

Tal sentido de crise prossegue na obra do pintor espanhol. Como diz Argan, após Picasso, no meio do colapso da modernidade da arte e de seu fazer, torna-se possível a declaração de uma “morte da arte”. É como se a poética do pintor espanhol findasse a possibilidade de se seguir adiante. Concluía-se nela, nas palavras do historiador italiano, um destino trágico-cômico da Arte Moderna. (ARGAN, 2010, 583) De fato, a interpretação de Argan percebe o quanto a obra dos dois artistas revela uma mudança de paradigmas da ideia de arte. Argan solicita o exemplo de Michelangelo para a compreensão histórica de Picasso, e, conseqüentemente, propõe uma relação conceitual na obra dos dois artistas, confirmando, desta maneira, a força extensiva da dialética do clássico e do anticlássico. Isso porque ele nota a ação desses dois conceitos na obra dos artistas.

Sobre o clássico em Picasso, Argan diz: “O clássico implicava uma concepção global do mundo e da vida, e a cultura do mundo moderno a excluía” (Argan, 2010, 585). Nota-se, pois, a procura por uma totalidade clássica na obra do artista espanhol. Entretanto, o colapso fragmentário do mundo moderno provoca em Picasso uma explosão anticlássica, pois sua sensibilidade moderna não consegue se adaptar a sua vontade totalizante. “Picasso dispunha de uma concepção global do mundo, isto é, do espaço e do tempo, ainda que seu mundo fosse um universo de fragmentos.” (ARGAN, 2010, 585). Nesta explicação dada da obra de Pablo Picasso, Argan está juntando a matriz fenomenológica ao marxismo. Isso porque Picasso tem uma intuição transcendental (fenomenológica) que age na busca pelo todo, que se choca a um mundo materialmente marcado pela fragmentação do trabalho e da técnica. Logo, será através do resgate da técnica que Picasso construirá uma inversão do platonismo.

A operação que se verifica na obra do espanhol é a do choque de sua visão global ante à experiência fragmentária de sua contemporaneidade. O historiador, ao discorrer sobre a configuração plástica produzida por esta sensibilidade, diz: “seu espaço um conjunto de pontos, seu tempo uma absurda contemporaneidade de instantes” (ARGAN, 2010, 585). Ele prossegue: “Como o espaço não tem profundidade, o tempo não tem duração: os mesmos fatos da história acontecem todos juntos, aqui, agora” (ARGAN, 2010, 585). Para Argan, o “aqui-agora” de Picasso é, certamente, apreendido num espaço bidimensional do quadro ou esculpido na tridimensionalidade da escultura por meio de um fazer que expõe sua simultaneidade. De fato, tal compreensão da obra de Picasso possibilita a Argan notar um conteúdo vivencial na obra do pintor. Entretanto, sua manobra crítica (a percepção de um “aqui, agora” na obra do artista espanhol) não deve ser confundida com a ideia de arte-vida própria aos happenings de Allan Kaprow ou aos gestos dadaístas, nem a teoria da performance. Tal aqui-agora presente na poética do artista espanhol expõe a presença do anticlássico, sua força temporal e histórica, contrastando-se à ideia totalizante do clássico. É uma contemporaneidade, no sentido baudelairiano, que visita a obra do pintor espanhol.

Ao falar de um aqui-agora na obra de Picasso, o historiador está reivindicando a ideia de simultaneidade, própria ao tempo de um presente denso na obra de Pablo Picasso. Contudo, para Argan, a dialética persiste porque a força totalizante do clássico está pungente na obra do artista. Como se houvesse, ao mesmo tempo, a força do presente histórico, anticlássico, e do passado clássico, modelar - próprio a um desejo não realizado de atingir uma beleza totalizante, relacionando-se ao passado da história da arte. É também a tensão de um a priori geométrico que não se conclui por conta da erupção do aqui-agora de um presente histórico.

No sistema historiográfico de Argan, o anticlássico não se separa do clássico, devendo sempre se apresentar através dessa dialética e dentro do limite de uma historiografia da arte ocidental. Ao construir sua interpretação de um “aqui-agora” na obra de Picasso, Argan constrói uma relação entre a constituição da beleza clássica e a deformação do cômico. Desse modo, como um historiador e

crítico de formação moderna, Argan não está se prendendo à ideia de autonomia do meio, assim como pensada por Clement Greenberg, visto que a presença do cômico em Picasso é o que confirma sua potência estética.

Clement Greenberg defendia para a autonomia da pintura a necessidade da fuga da referência literária, esperando da arte pictórica uma pureza de meios. (GREENBERG, 1997, 32) A visada crítica de Giulio Carlo Argan abraça o paralelismo das artes, sem propor uma autonomia formal do pictórico. O que Argan explica ser o sistema da pintura em Rafael Sanzio, como vimos acima, junta-se com uma concepção de cultura e aprendizado. Também é verdade que os conceitos e as categorias de Giulio Carlo Argan se estendem ao período do Renascimento – momento em que a relação entre a literatura e a pintura era muito fértil. Sendo pouco útil ao seu sistema de valor, trabalhar com o conceito de autonomia do meio, como compreendido por Greenberg.

Interessa-nos a construção da ideia totalizante de beleza presente no clássico, e o modo como se dá a construção do ajuizamento de Argan diante da obra de Pablo Picasso. O “aqui-agora” da leitura feita pelo historiador acerca da obra de Picasso se dá sem a perda da beleza. Há, para Argan, na obra do pintor espanhol uma espécie de teatralização do cômico que convive com a perfeição do fazer. Ao falar da obra de Pablo Picasso, Argan explica como o belo se apresenta:

Por mais absurdo que possa parecer, sua arte conserva ciosamente uma ideia, um valor de beleza: até em suas obras mais agressivamente deformes somos surpreendidos pelo ritmo perfeito do desenho, o esmalte intacto da cor, a plenitude plástica do volume. Essa beleza, que certamente não é coisa representada, demonstra que o desmoronamento de um sistema de valores não implica necessariamente a destruição dos valores em si, e uma vida é possível inclusive fora dos confins do paraíso terrestre da natureza. (ARGAN, 2010, 519)

Para o historiador, a ideia de beleza persiste em Picasso. Mesmo sendo ele o artista de um mundo no qual os valores do humanismo se perderam. Giulio Carlo Argan percebe tal conservação da beleza por meio do “ritmo perfeito do desenho, o esmalte intacto da cor, a plenitude plástica do volume”. Tais palavras (perfeito, intacto, plenitude) poderiam ser ligadas à ideia de eternidade, própria da beleza clássica, contudo, o silogismo se complexifica quando o historiador diz que

“essa beleza [...] não é coisa representada”. Essa beleza provém, pois, da perfeição do fazer, do gesto e da técnica que domina o aqui-agora plástico da obra. Isso ocorre porque a beleza para Picasso não é algo que ele detém em sua mente ou num mundo ideal. Ela se faz. Ela é produção. Trata-se de uma técnica. Não é um modelo a ser representado, e sim uma prática. Argan interpreta o fazer de Picasso assim:

Quando afirmava “eu não procuro, acho”, na realidade queria dizer; crio e não projeto, posso ser um artesão, mas não um engenheiro, faço coisas únicas e não em série, meu nível é o da qualidade, enquanto o nível da produção industrial é o da quantidade. (ARGAN, 2010, 584)

Na interpretação de Giulio Carlo Argan, Pablo Picasso se aproxima do artesão pelo fato de sua produção propor uma resistência ao fazer industrial que opera a partir de um paradigma de ciência falida que não experimenta mais o espaço fenomenológico, antes lida apenas com formas apriorísticas. Picasso resiste a lógica projetiva da sociedade moderna, que, parafraseando o mesmo historiador, sente a dilacerante crise da arte como ciência europeia. Ou seja: a destruição dos valores do humanismo. Assim sendo, o artista opta por uma técnica obsoleta e qualitativa, pois quer trazer ao mundo uma poesia, a qualidade produtiva de seu desenho. O belo, isto é, o sentido qualitativo da obra de Pablo Picasso está em sua relação direta com o fazer e a *tecne*. É através de uma técnica reflexiva e crítica que o desenho de Pablo Picasso expressa o conteúdo de verdade de sua obra. Logo, a verdade ética do belo não está no modelo, e sim na técnica.

A interpretação de Argan acerca da obra de Pablo Picasso se aproxima da discussão sobre a técnica formulada por Edmund Husserl, em seu livro “A Crise das ciências Europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica”. O filósofo nos diz acerca da perda da efetividade da técnica e da ciência no mundo moderno.

Uma tal tarefa e realização só pode ser e permanecer efetiva e originariamente com sentido se o cientista tiver formado em si a capacidade de questionar retrospectivamente o sentido originário de todas as suas configurações de sentido e métodos: o sentido histórico da instituição inaugural o sentido e, principalmente, o sentido de todas as heranças de sentido, inadvertidamente transmitidas, nesta instituição inaugural e mais tarde. (HUSSERL, 2012, 45)

Husserl explica a problemática da ciência moderna de se esquecer da origem de seu sentido e métodos. Essa falta de efetividade que fragmenta a técnica é, para o filósofo, o problema da modernidade. O filósofo aponta esta crise, mas apresenta uma possibilidade de saída para ela. Tal saída se verifica na reivindicação de um sentido histórico para a ciência. Deste modo, podemos observar que Giulio Carlo Argan nos apresenta o artista Pablo Picasso agindo nesta direção. Logo, ele vai buscar uma técnica que está, dentro do domínio da arte, percebendo a crise cultural sofrida pela Arte Moderna.

O homem da modernidade está dominado por esta crise de sua consciência. Para o filósofo, ele necessita descortinar o sentido originário da técnica e não submeter-se a fragmentação dessa. É necessário experimentar o real, a fim de que possa restaurar a aparência do real a partir de uma fenomenologia transcendental, isto é, da tomada de consciência do “mundo da vida” pela intuição fenomenológica. É, portanto, este o caminho, apontado por Argan, na obra de Picasso. Picasso busca “colher a realidade em sua contingência, num ‘aqui-agora’ que, ao mesmo tempo, a generaliza e a caracteriza” (ARGAN, 2010, 554). Eis aí sua intuição diante do real. Não de um real mimetizado de um mundo ideal, mas de um fazer fundamentalmente vital e necessário. Daí surge o comentário do historiador italiano sobre o fato de a ação histórica, em Pablo Picasso, caracterizar-se pelo sentido do trágico e do cômico.

A inversão dos processos e dos valores tradicionais pode decerto levar à caricatura do belo, isto é, justamente, daqueles traços em que a escultura celebra, por antiga convenção, o que há de mais nobre no caráter humano; mas o que se obtém, então, é um cômico que possui a mesma dignidade e grandiosidade, o mesmo acento sagrado e ritual do trágico; um cômico que, como em Aristófanes, é a irrupção prepotente da vida para além do esquema e da fórmula, a liberação orgiástica do limite. (ARGAN, 2010, 557)

Em Giotto, na constituição de um Renascimento que se apresenta com características góticas, Argan nota a presença de uma ação dramática. Aqui, na crise da modernidade, o cômico arcaico de Aristófanes é citado em paralelo crítico à obra de Pablo Picasso. Cômico que se associa a uma dimensão trágica e dionisíaca própria das festividades báquicas. E Aristófanes, o grande crítico de Sócrates, não está sendo mencionado neste trecho em vão. Há, certamente, um

paralelo sendo urdido pelo historiador italiano e a crítica que Nietzsche fizera à sociedade moderna através da tradição filosófica socrática.

Bruno Snell em seu livro “A descoberta do Espírito: as origens do pensamento europeu na Grécia”, comenta sobre a influência das comédias “As rãs” e “As Nuvens” de Aristófanes dentro da obra de Friedrich Nietzsche, no capítulo que o estudioso alemão chama de “Aristófanes e a Estética”. (SNELL, 1975, 159-178) Neste ensaio, o erudito não está, necessariamente, de acordo com a tese nietzschiana. E, em contrapartida, ressalta o conservadorismo do comediógrafo dentro do contexto helênico. Porém, Snell percebe como nas peças de Aristófanes se desenha uma compreensão poética do mundo, muito ligada ao mitopoético e por isso defendida por F. Nietzsche. Evidentemente, é proposital a referência a Aristófanes em Giulio Carlo Argan. Ela não se trata de uma citação apenas para compor uma alusão ao antigo, e nem está ligada ao aspecto reacionário do comediógrafo que Snell apresenta problematizando a leitura de F. Nietzsche. A relação crítica da obra de Pablo Picasso com o cômico em Aristófanes traz implícita uma crítica à sociedade Moderna. Voltar ao cômico em Aristófanes é retornar ao arcaico. É criticar essa sociedade por meio de uma volta a suas origens.

Observa-se, pois, uma mistura de gêneros distintos na obra de Picasso: o trágico e o cômico. Por meio do trágico nota-se um sentido existencial de uma tragicidade que remete a própria condição da humanidade europeia. Através do cômico, a erupção prepotente da vida das comédias de Aristófanes – como crítica brutal a esta tragicidade.

O belo clássico está em Picasso devido a uma inversão. A beleza não se concebe pela amostragem do modelo. A beleza está no fazer. Esse fazer nos dá a ver formas que se distorcem pela ação do trágico e do cômico. Tais “formas” (de uma geometria arcaica e imanente) sentem a presença do destino agindo sobre elas. E o destino que age é o próprio fazer. Nesse sentido, Picasso está no caminho do questionamento da técnica, como foi postulado por Husserl. E o destino trágico da obra de Picasso é visto pela abertura de sua poética à verdade do desenho na tela. O real é posto a nu através da exibição da *tecne*, e da reflexão dela numa tentativa de recomposição de uma origem impossível, por isso, trágica.

Por conta de sua interpretação crítica da técnica de Pablo Picasso, Argan nos faz perceber o modo como a poética do pintor se põe diante da história.

Quer remontar pelos caminhos da história até reencontrar uma eterna pré-história, o seixo e o grafito e a condição de participação humana plena e profunda no real, graças à qual, sem a mediação intelectualista da representação, toda forma já é uma forma artística e todo objeto possui um significado total e absoluto de realidade. (ARGAN, 2010, 549)

Tal movimento para uma pré-história, isto é, a busca pelo seixo, pelo grafito na obra de Pablo Picasso, adensa-se por meio dessa relação fenomenológica com o real. Diante desta “participação humana plena e profunda no real”, entendendo que “toda forma artística e todo objeto possui um significado total e absoluto da realidade.” Faz esta operação pela busca de uma eterna pré-história. Entretanto, essa totalidade é experimentada em choque com o mundo fragmentário moderno, no qual a natureza fora explorada e fragmentada por uma ciência que desconhece a si própria. Necessita tomar consciência do mundo da vida.

Em oposição a uma ciência que relativiza o tempo e o espaço, em equações matemático-físicas, e devido a essas especulações teóricas não serem capturadas pela experiência sensível do artista, Picasso se embrenha na busca da ideia no inferno das ideias mãe, como mostramos na citação de Argan no início deste subcapítulo. Não é a ideia platônica de um mundo metafísico e paternalista. E tampouco almeja a beleza modelar de um mundo ideal ou a representação da relatividade quântica, como dirá Meyer Schapiro. (SCHAPIRO, 2010, 165). Mas descobre pela sua ação total que está impressa em seu fazer a realidade de um “aqui-agora” que está em bruto na natureza. Há, portanto, em sua *práxis* a junção de uma sensibilidade pré-histórica (poética) em cruzamento com o mundo moderno. Aí está o destino trágico-cômico de Picasso, sua “mitologia”. Trágico porque se dá pelo colapso do mundo moderno, sua impossibilidade de representar uma verdade para a arte. Cômico porque performatiza pela própria técnica uma ideia de origem orgiástica, anterior à história, por isto, pré-histórica.

Apesar da abertura sensível da historiografia de Giulio Carlo Argan em perceber as operações estéticas e históricas na obra de Pablo Picasso, observa-se,

igualmente, o desejo de construir uma interpretação racional e humanista à arte ocidental, enxergando, na obra do pintor, a dialética do clássico e do anti-clássico. Tal dialética parece submetida a existência de um sistema da história da arte ocidental.

Talvez seja interessante entendermos, mais profundamente, o que Giulio Carlo Argan nomeia como modernidade, para acharmos o limite em torno do qual ele situa sua interpretação da obra de Pablo Picasso. Devemos voltar a comparação formulada por Argan entre Michelangelo e Picasso. Nela, o estudioso verifica nos dois exemplos um contexto de crise. Esta crise inaugura, ao nosso entender, os limites da concepção de modernidade para Giulio Carlo Argan.

De fato foi o barroco que inventou a modernidade como atributo primeiro e essencial de qualquer produto de cultura, e é exatamente esse valor que tem sido contestado por uma cultura que se define pós-moderna e quer a crise de todo sistema, aliás da ideia mesma de sistema, da cultura humanística. (ARGAN, 2004, 7)

Logo, observamos como Argan se nega a sair de uma concepção sistêmica da arte. Sistema que possui estruturas que se cruzam e se sustentam. Sistema que assim como uma língua possui sua sintaxe (funções) e morfologia (formas). O valor do barroco para o historiador italiano é sua capacidade de edificar um sistema humanístico, exaltando o caráter existencial do homem. Mas a crise que as ciências humanas sofrem na atualidade nos faz ver muitas imagens do barroco. Certamente, a visão de Giulio Carlo Argan difere da de Gilles Deleuze que diz o seguinte:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas. (DELEUZE, 2012, 13)

Em Deleuze, o mesmo período surge como uma sucessão de dobras. É apenas uma função operatória. Ou seja, para Deleuze, o barroco é uma espécie de sintaxe que não forma qualquer língua. Isso porque o filósofo francês pretende não construir o seu pensamento conformado a uma ideia de sistema. Como não avançaremos nessa questão do barroco, devemos explicar porque esta comparação disparatada, entre um filósofo francês da segunda metade do século XX, que

possui uma grande influência nos meios acadêmicos atuais e um historiador ligado a uma concepção sistêmica da arte, foi acionada aqui. São duas matrizes teóricas muito distintas cujos objetos de análise e o modo como enfrentam estes objetos propõem relações muito diferenciadas.

Neste mundo “pós-moderno” citado por Giulio Carlo Argan, tornou-se comum e corriqueiro o ódio a qualquer tentativa de construção de sistema humanista. Isso porque acreditou-se ideologicamente que o sistema trazia em si uma ética patrimonialista, eurocêntrica e autoritária. Tais características podem ser atribuídas a historiografia de Giulio Carlo Argan ao menos que nos esforcemos em perceber o jogo crítico e rigoroso de seu pensamento. Temos de analisar a linguagem de Argan a fundo (seu *pharmakon*).⁸¹ Buscar neste sistema de linguagem de uma história da arte eurocêntrica e italiana, cujo o veneno é tão conhecido e experimentado, onde está a cura. Do mesmo modo, notamos como a crise das humanidades na atualidade também põe em perigo o esforço assistemático da filosofia de Gilles Deleuze. Seu pensamento pode ser cooptado pelo jogo de interesses mercadológicos de um capitalismo selvagem e esquizofrênico que se alegra com sua condição de dominação irracional. Essa tese nasce deste interesse de leitura.

Voltemos a Picasso e a crise que sua obra experimenta. Picasso está no limiar da modernidade com esta cultura que se define pós-moderna. Observamos o quanto que Giulio Carlo Argan edifica sua interpretação da obra de Pablo Picasso apoiado a uma cultura humanista. Até a remissão via Aristófanes ao pensamento de Nietzsche (e o eterno retorno ao arcaísmo grego) é expressa dentro deste conjunto sistêmico e humanista. Para Argan, o artista espanhol está propondo uma salvação totalizante no turbilhão de um mundo fragmentado, em que os valores do humanismo não correspondem mais aos fatos. Ou seja: onde as pesquisas científicas não respondem - como na época de Filippo Brunelleschi e Leonardo Da Vinci – a centralidade do homem no universo. Consequentemente, a historiografia de Argan localiza Pablo Picasso neste lugar análogo ao de Michelangelo: o pintor italiano é aquele que dá a possibilidade da pintura barroca de se construir como sistema, após a “decadência” maneirista, enquanto o pintor

⁸¹ É uma terminologia grega. Significa: Linguagem como remédio, cura e cosmética.

espanhol é aquele que pressente do fim do humanismo, na crise do mundo fragmentário pós-moderno.

A leitura da crítica e historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss da obra de Picasso nos faz perceber bem esta crise epistemológica das humanidades no campo da arte, em seu livro “Os papéis de Picasso”. Nele, a historiadora lança uma interpretação diversa da de Giulio Carlo Argan no que se refere à obra deste artista. Krauss aponta na obra do pintor espanhol, especialmente nos seus quadros que o artista faz uso da técnica de colagem, uma mobilidade sígnica falsificadora.

Na medida em que esta volta a imitação de um leque de artistas “clássicos”, de Pousin a Ingres, ao Renoir tardio, é conduzida sob a bandeira do pastiche, ela imprimiu em sua própria superfície, por assim dizer, a marca da própria fraude. Aí está Picasso como falsificador, seu ato uma traição flagrante do projeto modernista. (KRAUSS, 2006, 34)

Como vimos, Argan edificou uma leitura que associa Picasso a um humanismo crítico; já Krauss, por meio de um procedimento interpretativo diverso, enfatiza a ação falsificadora e o pastiche na obra de Pablo Picasso. O valor do cômico em Argan remete a uma operação crítica. Aqui o conceito de falsificação é uma crítica dirigida ao projeto humanista do modernismo.

Rosalind Krauss constrói o perfil do artista em um processo mimético. Ou seja, ela discorre sobre a produção de pastiches na obra de Pablo Picasso. Diante dos quadros de artistas do passado, “os clássicos”, o pintor compôs, propositadamente, quadros de releituras falsificadoras das obras dos antigos. Logo, notamos como “os clássicos” menos refere-se a um conceito (a busca totalizante) e mais a um referente factual da própria história da arte que passa a ser rebaixado pela construção do artista espanhol.

A interpretação do erudito italiano acerca do clássico em Picasso observa, especialmente, o fazer (a tecne) do artista como portador do conceito, não explicando-o em relação mimética com o modelo antigo. O

cômico de Aristófanes é menos um modelo, e mais uma categoria que mostra uma ligação ética de Picasso com o arcaico. Para Argan, clássico não é classicismo. Nem tampouco é a cópia de um modelo antigo, assim como parece ser a definição de Krauss. Clássico é, para o pensador italiano, uma relação da arte análoga a proposta da filosofia clássica, de origem platônica. Há, para Argan, uma ação ética e histórica no Renascimento de buscar no belo o seu conteúdo de verdade - seu princípio ético total.

Por que Giulio Carlo Argan acentua a técnica, as distorções do belo que resulta no feio, solicita dos gregos a mistura do cômico e do trágico, para entender a poética de Picasso? Porque a comédia política e arcaica de Aristófanes funciona como elo com o passado, não como modelo a ser desprezado e falsificado, e nem copiado, mas como metáfora de um fazer que existia em sua totalidade.

O que a americana chama de pastiche poderia ser confundido com o que o italiano está nomeando como cômico. A diferença é: a terminologia pastiche acentua a mobilidade infinita do signo, a invasão da técnica de reprodutibilidade (o jornal, o lixo reciclado, a xilogravura imiscuídos com a tinta a óleo) na linguagem do pintor; já o sentido de trágico-cômico dá a ver a dimensão política de destinação da ação do homem em sua práxis de pintor.

A concepção de técnica trazida por Rosalind Krauss não é a da técnica como fora apresentada pela crítica de Edmund Husserl a ciência europeia. Para a crítica, técnica relaciona-se aos meios sensíveis e materiais que alteram a sensibilidade do homem. A crítica retira sua definição de técnica do texto de Walter Benjamin “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Nele, Benjamin separa a ideia de reprodução manual da reprodutibilidade técnica do homem moderno e contemporâneo. Assim, Krauss acentua a dimensão falsificadora da reprodutibilidade do autômato agindo na sensibilidade do pintor espanhol, e não reivindica uma pré-história do fazer, como faz Giulio Carlo Argan em sua interpretação de cunho humanista da obra de Pablo Picasso.

A ideia de autenticidade do ofício, da qualidade do artesão, defendida por Argan para a obra de Picasso, por meio da explicação de um caminho auto-reflexivo da técnica, dotado de um “aqui-agora”, diverge da interpretação de Krauss, baseada no texto de Benjamin. A percepção de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica evidencia a mudança da sensibilidade do homem diante da imagem plástica que surgem do advento de técnicas que aceleram a captação das imagens. Walter Benjamin diz:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (BENJAMIN, 2001, 167)

Tal aceleração técnica aproxima a apreensão da imagem da oralidade, fazendo com que o imagético se expresse com a mesma fluência da fala. O olho que Benjamin se refere é o olho do autômato, da máquina fotográfica. Esta possui o poder de reproduzir, ilusionisticamente, o espaço perspectivo. Quando Argan diz que os problemas da visão não são os privilegiados pelas operações de Pablo Picasso (ARGAN, 2010, 548), ele está falando que o pintor espanhol já não se ocupa tanto com as relações ópticas e sim interessa-lhe mais pensar o mundo em seu fazer. É como se não lhe importasse também adaptar-se aos aparatos técnicos criados pela ciência moderna que formulava novos modos de representação do visível. E sim, de outro modo, o que pretendia Picasso era libertar o seu desenho para que esse expusesse seu potencial produtivo.

Há uma grande diferença hermenêutica nestas duas abordagens. A observação crítica de Krauss é aguda, perdendo de vista uma discussão ético-estético presente na historiografia de Argan em sua defesa pela qualidade artística do pintor. Para Krauss, o gesto de falsificação (o pastiche) torna-se à garantia de valor estético. Como se houvesse na falsificação contemporânea de procedimentos técnicos, apoiado na leitura sensível e material de Walter Benjamin da reprodutibilidade técnica, a justificativa qualitativa da poética de Pablo Picasso. De certo modo,

Krauss parece não estar apoiada a um sistema qualitativo da arte, assim como o de Giulio Carlo Argan. O modo como analisa Picasso está demasiadamente associado a descrição de procedimentos de falsificação do modelo, por meio da premissa da reprodutibilidade técnica na modernidade.

Na construção crítica de Krauss há o fato de a arte contemporânea se constituir por uma promiscuidade de formas e acontecimentos artísticos derivados de meios técnicos dos mais variados, o que faz a pensadora norte-americana localizar a obra de arte contemporânea na era do pós-medium (em citação ao texto de Walter Benjamin). Para Krauss, o valor está no jogo falsificante com os modelos (o pastiche), processado na poética de Pablo Picasso. Para Argan, o desenho, o cuidado com os materiais, a apresentação da rudeza das pedras, dos recortes, isto é, o artesanato, por meio da presença da mão humana no trabalho, revela a força poética da obra do pintor.

Neste sentido, a interpretação de ambos parece enfatizar um aspecto da obra do artista espanhol. Para o historiador italiano, Picasso é o artista que faz a operação de retorno do trabalho manual, expondo sua crítica ao cientificismo da era moderna. Para Rosalind Krauss, ele é pintor que, ao olhar o modelo do passado, satiriza-o por meio da ação do Pastiche. O sentido de cômico defendido por Argan está ligado a ideia de um cômico popular, pré-histórico, distinto deste sentido satírico (quase pop) apresentado por Krauss.

Tal diferença se observa devido ao fato de a interpretação de Krauss está relacionando a operação de Pablo Picasso a um modelo, mostrando o quanto a poética do mesmo está ligada a uma sensibilidade falsificadora, própria do pós-moderno. Argan, de outro modo, reivindica um sentido de aqui-agora, no qual a autenticidade é dada pela tecne pensada como representação do fenômeno, sedo o próprio corpo do artista, seu gesto, e a materialidade do mundo da vida, revelações do real.

Para se compreender a interpretação de Rosalind Krauss, é conveniente entender o modo como Walter Benjamin demonstra a autonomia provocada pelo autômato:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. (BENJAMIN, 167-168)

Nota-se aí como a própria autonomia da técnica foi dada pelo homem ao objeto automático. A máquina, deste modo, contém a liberdade do valor de produção. E a falsificação automática do objeto reivindica para si uma autonomia estética, seu poder de construção de ficções. Entretanto, o fato de um objeto autômato poder produzir um espaço perspectivo, assim como o descoberto pelo homem do Renascimento, apresentando, conseqüentemente, a liberdade criativa da máquina, não é o suficiente para se conceituar um valor estético às obras artísticas apenas pelo uso do dispositivo maquinal e a reprodução de vários modelos dessubstanciados.

A técnica entendida como um procedimento mecânico, sem uma reflexividade crítica, não faz uso desta liberdade de valor. Não dá a ver o desencobrimento poético da linguagem. Neste sentido, Benjamin identifica na fragmentação da modernidade, em sua constelação assistêmica, o seu potencial “poético”, não optando por um caminho nostálgico. Mas devemos refletir se a percepção crítica do estudioso alemão não possibilitou o surgimento de certa adesão técnico-filológica de uma crítica de arte contemporânea, que, ao identificar o uso do recurso maquínico, afirma a autonomia do objeto artístico por conta de uma aceitação domesticada da técnica do autômato, sem inquiri-lo poeticamente, perscrutando seu potencial de verdade. É certo que a leitura de Walter

Benjamin é ambígua, pois ela está mostrando a própria automatização do homem e a liberdade espiritual do autômato. Problemático é transformarmos a percepção sensível de Walter Benjamin em valor artístico para as obras de arte.

Por conta da leitura de Benjamin, Krauss aponta na obra de Picasso este valor de liberdade. Por ser o traidor do modernismo, o artista não se prende à autonomia poética da pintura moderna, de imanência pictórica. Como explicamos, esse sentido de autonomia moderna do meio não é o usado por Giulio Carlo Argan. Deve-se deixar acentuado que a modernidade de Argan (seu conceito de autonomia de sistema da arte) difere do de Greenberg, que é o núcleo do debate de Krauss. Neste sentido, a comparação entre a interpretação de Argan e de Krauss nos interessa, uma vez que este paralelo não se dá devido a um maniqueísmo teórico (moderno X contemporâneo), e sim por meio da interpretação de dois caminhos distintos acerca do sentido de moderno. Caminhos que podem vir a se encostar, mas distinguem-se, substancialmente, pelo fato de a leitura do moderno em Argan surgir de uma relação dialética com o Renascimento. Em contrapartida, a modernidade americana parece se estabelecer pelo signo do Novo Mundo e sob o elã da ruptura.

Consideremos as duas leituras como válidas. Elas mostram, sobretudo, caminhos interpretativos: a omissão do humanismo artesão de Picasso em Krauss, e a ausência do falsificador mimético na leitura de Argan. Na obra de Picasso, pode-se observar os dois caminhos. Para Krauss, ele é o pintor que, no meio da modernidade, faz uma recusa ao moderno pela reprodução de uma imitação falsificadora. Para Argan, é o pintor do fazer, da ação histórica que apresenta um ethos trágico-cômico na modernidade. Como falsificador mimético de pastiche, ele não experimenta o aqui-agora, está distante da autenticidade. Como pintor do fazer crítico, ele está longe da falsificação.

Rosalind Krauss faz uma comparação de Picasso com Stravinsky, criticando Greenberg, sua base teórica adorniana, presente no livro de Theodor Adorno A teoria da Nova Música:

O meio da fraude de Picasso é, assim, o mesmo de Stravinsky, no sentido de que – como pastiche – é uma arte que redobra a ideia de imanência modernista e da autorreferência, mas agora o faz no registro do conteúdo e não no nível da forma. (KRAUSS, 2006, 38)

O projeto de Krauss, ao relacionar o grande pintor espanhol ao compositor russo, mostra a intensificação da produção de pastiche, isto é, assinala a apropriação indevida de conquistas temáticas feita por ambos a partir das pinturas e das músicas de artistas do passado. A partir da repetição dos temas dos antigos, e da exibição dessa autorreferência (“fotográfica”), o conteúdo passa a ser redobrado na obra, fazendo com que o quadro, no caso de Picasso, torne-se potente pelo seu conteúdo, sua força falsificadora, já que o valor passa a ser a conquista dessa ironia falsificadora.

Se a visada crítica de Argan dependia de uma oposição dialética de base humanística, aqui, em nome de uma contemporaneidade falsificadora, se aceita o espírito do tempo-presente na máquina (no autômato) como sendo sua autonomia automática. E positiva-se, deste modo, a falsificação, não percebendo a ambiguidade captada por Benjamin.

Para Benjamin, a técnica está redefinindo a sensibilidade humana a cada nova invenção. O homem não é uma entidade fixa. Para Husserl, a relação diante da técnica é fenomenológica e transcendental e envolve a consciência do sujeito diante do mundo da vida. Na dialética de Argan, a técnica possui um componente de verdade, no sentido de uma razão histórica transcendental e fenomenológica – que responde por essa crise da razão da ciência europeia. E se a técnica se afasta do homem é porque ela está se dissociando de um conceito de humanidade no qual a historiografia de Argan está apoiada. Sendo assim, Picasso é para Argan o artista que busca a verdade da tecne por almejar uma experiência total em um mundo em que essa experiência se revela trágico-cômica. Para Argan As colagens de Picasso estão diretamente ligadas à questão do espaço perspectivo:

As colagens e as construções estão entre as primeiras tentativas de uma arte que estivesse além da representação; e são produzidas por uma inversão da situação perspectiva normal, pelo paradoxo de uma perspectiva “para fora”, em vez de para dentro, não mais convidativa, mas invasiva e agressiva. Assim, o objeto nasce da destruição do espaço, é antiespaço. (ARGAN, 2010, 552)

Argan vê nelas uma ação do pintor de construir uma perspectiva “para fora”, invasiva e agressiva, não mais convidativa. Tal externalidade está certamente vinculada a ideia do cômico, visto que esse se verifica por meio da externalização dos procedimentos e da apresentação de seus mecanismos. Para o historiador, a ação de Picasso é destrutiva. E, neste sentido, o pintor não é um engenheiro, pois não projeta para construir e sim erige para destruir o espaço projetivo, criado pela perspectiva. A ação é assistemática. Contudo, é inteligível pelo contraste com o sistema perspectivo.



Ilustração 35: SANZIO, R. *Retrato de Baldassare Castiglione*. Óleo sobre tela, 82 x 67 cm. Paris, Musée du Louvre.

Fonte: Web Gallery of Arts – www.wga.hu <acesso em 14/03/2015