

7.

Conclusão: o problema do universal

O filósofo italiano Benedetto Croce, em seu livro *História como história da liberdade* (1941), postula o problema do universal para história, e nesta problemática, a seguinte questão: “a história se refere às necessidades e às situações presentes em que esses acontecimentos vibram” (CROCE, 2006, p. 29). Guardadas as diferenças políticas entre ele e o pensador estudado nesta tese, observa-se que o exercício historiográfico de Giulio Carlo Argan parte de um juízo crítico ligado ao presente – no seu caso, o presente da arte moderna. É neste horizonte crítico e artístico que Argan busca o nexos histórico de releitura do Renascimento italiano.

Esta tese acompanhou como o historiador discorreu sobre a problemática do espaço criada pelo Renascimento italiano, captando a descoberta da perspectiva linear não como narrada por um tratadista, ou presa ao instrumentalismo de uma ciência, mas como fruto de um juízo estético. Juízo que pressupõe a existência de um sujeito universal que se põe diante de uma problemática espacial, criando suas obras artísticas a partir desteajuizamento.

A universalidade postulada pelo espaço abstrato matemático da perspectiva linear na tese de Panofsky é mostrada por Argan de modo dialético e pressupondo etapas de descobertas intuitivas e materiais. Brunelleschi chega a esta *costruzione legittima* não pela prisão a um dogma, ao contrário, a doutrina da filosofia nominalista acorrentava Ghiberti e não lhe dava as condições de formular tal descoberta. Assim, Argan mostra dialeticamente como esta espacialidade da perspectiva linear não nasce como um *a priori* matemático, mas sim como um processo histórico e ético (como mostramos no renascimento de uma cultura latina que liga Giotto a Masaccio).

Apesar de a perspectiva linear ter sido descoberta no seio do Renascimento, e de sua imediata normatização no tratado *De pintura* de Alberti, ela foi questionada pelos artistas da época. Fra Angelico, por meio de uma metafísica de base tomista, enfrenta o espaço perspectivo, modificando sua legibilidade por duvidar da veracidade dessa forma em representar a realidade da

criação que, para ele, não pode ser visível através desse dispositivo visual. Botticelli, de outro modo, enfrenta esta espacialidade por reconhecer nela uma visualidade prosaica, incapaz de dar a ver a beleza, que só seria vista, segundo ele, como imagem e não mais como forma.

Toda a discussão em torno desta espacialidade no Renascimento traz à tona o desejo de Giulio Carlo Argan de resgatar o valor de tal descoberta em um debate europeu, no qual a Itália perdera seu lugar de destaque. Se a estratégia de valor é demasiado definida e questionável em função do recorte excludente que privilegia o modelo do homem europeu, não deixa de ser verdade que o problema espacial havia sido formulado por outros centros de modo precário. Reduziram o Renascimento italiano ao domínio de uma perspectiva linear e, conseqüentemente, a uma essência (e não a uma razão em devir) em que o tempo histórico desse período era subsumido pelos que elogiavam e acusavam esse momento da arte apenas por causa de uma espacialidade abstrata, e de uma releitura da Antiguidade comportada e servil— essa foi a nossa discussão no último capítulo ao mostrar a diferença de entendimento da obra de Rafael Sânzio para Argan em comparação com Winckelmann e Burckhardt.

Junto a este preconceito houve interpretações políticas problemáticas, como se a Itália renascentista fosse um espaço político reacionário. Argan, em sua historiografia, mostra como esta visada não se sustenta no ambiente internacional de trocas de técnicas e de sensibilidade que foi a Itália do Renascimento. Botticelli, Piero della Francesca aprenderam com os pintores flamengos a arte da perspectiva descritiva holandesa, com seus pontos de fuga desviantes em um mesmo quadro.

Em seu ensaio para o prefácio da edição brasileira, do livro *História da Arte italiana* de Giulio Carlo Argan, Lorenzo Mammi fala sobre o fato de o historiador italiano compartilhar com a opinião de Erwin Panofsky sobre as *Renascenças* e a *Renascença* (MAMMI. In: Argan, 2003, 18). Isto significa que o método historiográfico de Giulio Carlo Argan faz uso do termo Renascimento de modo amplo, pressupondo no mesmo sua universalidade. O fato de o Renascimento italiano se constituir como eixo da historiografia da arte de Giulio Carlo Argan foi explicado do seguinte modo por Lorenzo Mammi:

A arte italiana, portanto, não é uma mera definição geográfica, nem uma série indeterminada de fenômenos: é um fato histórico que tem seu centro em um período histórico definido, o Renascimento, e que, a partir dele, se projeta numa leitura particular do passado (a Antiguidade e a Idade média) e num desdobramento específico no futuro (o maneirismo e o barroco). (MAMMI. In: Argan, 2003, 18)

Lorenzo Mammi confirma a importância do período para Giulio Carlo Argan, explicando que o conceito de arte italiana ultrapassa, neste projeto historiográfico, o sentido localista. Como fato histórico definido, o Renascimento delinea uma visada da Antiguidade e da Idade Média, e desdobra relações específicas que desembocam no Maneirismo e o Barroco, visto que se tratam de períodos que tangenciam aspectos do Renascimento. Na sequência da sua argumentação, Mammi elucida o modo fenomenológico da historiografia de Giulio Carlo Argan por meio da metáfora de linhas, sendo o Renascimento o centro nevrálgico destas linhas. O crítico diz que tal historiografia estuda “a arte por linhas internas, salientando, no entanto, a maneira como essas linhas se entrelaçam com todos os outros aspectos do fazer coletivo” (MAMMI. In: Argan, 2003, 18). Assim sendo, nesta tese, a linha que se deu destaque foi a da descoberta do espaço perspectivo no Renascimento Italiano, acompanhando como o historiador reflete sobre esta espacialidade em tensão com categorias críticas da arte moderna: como “pintura pura”, “funcionalidade”, entre outros termos.

Ao mesmo tempo, essa espacialidade abstrata – e nisso Argan concorda com Erwin Panofsky – não é reduzível a uma visão naturalizada do olhar. Ao contrário, a obra de Masaccio causou assombro no momento em que surgiu por não ser natural e “ilusória”, visto que o espaço ilusório perspectivo não era captado com naturalidade, mas sim visto pelo estranhamento de sua proposta: estranheza que dava a ver como “real” o mecanismo que sustentava a abstração. Assim, essa forma universal de representação do espaço pela perspectiva linear vai sendo apresentada como desconectada de uma série de valores preconceituosos que não se verificam na análise da produção da arte do Renascimento.

Há uma comparação que Argan faz de dois pintores modernos, John Constable e William Turner, que nos revela bem o entendimento dele sobre o

caráter de estranhamento e até mesmo de distorção da realidade que a espacialidade *a priori* da perspectiva linear pode assumir.

Constable parte do estudo da paisagem realista holandesa, Turner, da tradição da paisagem clássica ou histórica de Claude Lorrain e das vistas em perspectiva de Canaletto. Para Constable, não existe um espaço universal, dado *a priori* e, na sua estrutura, imutável; seu espaço é composto de coisas (árvores, casas, águas, nuvens), e elas são captadas como manchas coloridas que o pintor se esforça em representar com imediatez, servindo-se de uma técnica rápida e vigorosa, com pinceladas encorpadas de cores nítidas e brilhantes. Para Turner, é sempre a intuição *a priori* de um espaço universal ou cósmico que se concretiza e se apresenta à percepção nos temas particulares. Constable quer distinguir claramente, em suas diversas qualidades, as manchas coloridas que correspondem às coisas; mas seu esforço não pretende delas deduzir as noções das coisas e assim transformar as sensações em noções (por exemplo, o vermelho de uma casa na descrição da casa), e sim determinar o valor de cada notação colorida e suas relações que, em seu conjunto, formam o espaço. Para Turner, pelo contrário, o espaço é uma extensão infinita, animada pelo agitar-se de grandes forças cósmicas, de modo que as coisas são traçadas em vórtices de ar e em turbilhões de luz, acabando por serem reabsorvidas e destruídas no ritmo do movimento universal (ARGAN, 2008, p. 40).

Analisando as pinturas *O cavalo branco*, de John Constable, e *O barco de escravos*, de William Turner (Ilustrações 36 e 37), em seu livro que trata da história da arte moderna, Giulio Carlo Argan nos põe diante de um fato interessante: a espacialidade abstrata e universal em William Turner, pintor referência para Monet e Rothko, entre outros, não está a serviço da representação da realidade. Sem criar uma oposição entre uma operação narrativa e descritiva da pintura, como faz Svetlana Alpers em seu livro *A arte de descrever a arte holandesa no século xvii* (1999) que, como mostra Cláudia Valadão, sustenta-se no esquematismo Norte *versus* Sul (VALADÃO *apud* ALPERS, 2010, p. 10), Giulio Carlo Argan mostra a obra de Constable com dois pontos de fuga em tensão, exigindo do olhar do espectador uma visualidade lenta que acompanha cada efeito de real dos objetos do quadro, enquanto os objetos na pintura de Turner são devorados por essa espacialidade cósmica e universal que não pretende produzir qualquer efeito de realidade. Até por isso, Constable seria, para Argan, mais “impressionista”, na medida em que constrói uma pintura que experimenta a impressão de um olhar desviante diante da natureza. Logo, não é

consequentemente função da perspectiva linear italiana narrar e nem representar a realidade prosaica, e o seu uso abstrato e cósmico nos quadros de Turner serve como argumento para Giulio Carlo Argan. Mesmo Turner fazendo uma obra baseada em um espaço *a priori*, ele não se encaminha para uma visão da realidade, mas, sobretudo, a distorce. O “ilusionismo” da perspectiva aparece (ou melhor, é denunciado) como um mecanismo de desenho revelado pela abstração pictórica. Essa é a sensibilidade crítica do olhar de Argan, a de descrever uma ação crítica e criativa de um pintor dentro de um molde apriorístico.

O que Argan nos faz ver, a cada ensaio que descortina, é a possibilidade de um juízo estético que se constrói dialeticamente e que não se arraiga a essencialismos (regionalismos), antes dialetiza-se em uma dinâmica histórica viva. Ao contrário de um mundo repleto de essencialismos e localismos, a universalidade de Argan age em busca de uma transcendência.

Por um lado, a racionalidade presente na historiografia de Giulio Carlo Argan já não responde mais às dinâmicas reais da arte contemporânea (que propõe uma fragmentação radical do sujeito). Por outro lado, do ponto de vista da investigação do juízo histórico e de uma racionalidade fenomenológica, vinda também da filosofia de Edmund Husserl, o historiador clarifica uma multiplicidade de pontos de vista relativos, camadas visuais que abrem o nosso olhar às criações artísticas do Renascimento e da Arte Moderna. De fato, o limite de sua abordagem histórica nós conhecemos bem: seu eurocentrismo. Mas sua escrita investigativa e crítica nos ensina não apenas sobre a arte moderna e renascentista, mas sobre estar sensível diante do mundo dos fenômenos históricos e estéticos captando em cada objeto um sentido novo que se constrói por um presente que vibra.



Ilustração 36: CONSTABLE, J. *O Cavalo Branco*. 1818-1819. Óleo sobre tela, Washington, National Gallery of Art, Widener Collection.

Fonte: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/conservation/paintings/constable-project.html> <acesso em 19/03/2015>



Ilustração 37: TURNER, W. *Navio Negroiro*. Óleo sobre tela. 1840. Boston, Museum of Fine Arts.

Fonte: <http://www.mfa.org/collections/object/slave-ship-slavers-throwing-overboard-the-dead-and-dying-typhoon-coming-on-31102> <acesso em 19/03/2015>