

DESDOBRAMENTO

A cada instante no mundo, estabelecemos novas relações que nos alteram, nos ampliam e nos enriquecem. Se devolvemos este enriquecimento, expandido pela nossa experiência extensiva e intensiva, o desdobramos no mundo, tornando o enriquecimento coletivo e o mundo mais potente.

Na revista, este é o espaço para o comentário além do opinativo e do juízo, mais para lá da resenha, em geral, de caráter mais descritivo. Este Desdobramento é, portanto, consequência, é o resultado das reflexões que se dobram e desdobram sobre um texto, uma obra, uma exposição, enfim, sobre o evento qualquer.

O RENASCIMENTO COMO FATO CONTEMPORÂNEO

Clássico anticlássico - O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel

Autor: Giulio Carlo Argan

tradução e prefácio: Lorenzo Mammi

Companhia das Letras - São Paulo, 1999.

João Masao Kamita
Arquiteto e professor do Programa
de Pós-Graduação em
História Social da Cultura
Departamento de História/PUC-RIO

Após a publicação de *Arte Moderna* (1992), surge agora *Clássico anticlássico*, que contém os principais textos sobre a arte do Renascimento do crítico e historiador da arte Giulio Carlo Argan. Trata-se de um livro extraordinário, obrigatório na bibliografia daqueles que se interessam por arte. Para nós, mais especificamente, a leitura de Argan oferece fundamentos imprescindíveis sobre a arte renascentista, cujos desdobramentos alcançam um estilo com o qual temos afinidade e interesse, caso do Barroco. Ora, se a arte barroca assinala uma crise do clássico, tal como Argan nos induz a pensar, qualquer tentativa de definição mais rigorosa das especificidades de um eventual "barroco brasileiro" deve partir desse paradoxo: a nossa não familiaridade com o clássico.

O texto de Giulio Carlo Argan é denso e erudito, mas de nenhuma maneira árido ou impenetrável. Podemos mesmo afirmar que sua escrita tem a fluência aberta e a força poética da própria obra de arte, o que assegura a ela uma emergência sempre atual, sinal revelador do respeito entusiasmado do autor pelo seu objeto de trabalho. Não por mero acaso que, ao iniciar *Clássico anticlássico*, Argan faça um breve mas fundamental esclarecimento sobre o seu método e que dite que no momento da leitura da obra-de-arte, "é preciso levar em conta apenas aquilo que vemos, e *tudo* aquilo que vemos" (p. 17). Em suma, a obra é tomada como fenômeno total, no qual tudo o que vemos é decisivo para sua compreensão.

Por isso mesmo Argan começa a abordar a renovação cultural que caracteriza este “primeiro renascimento” através da análise de obras paradigmáticas dos protagonistas maiores do movimento: o arquiteto Filippo Brunelleschi, o escultor Donatello e o pintor Masaccio. Os episódios focalizados põem em evidência todo o debate entre aqueles artistas que tinham consciência da radical novidade dos novos processos e aqueles que pensavam as transformações em curso ainda como continuidade de uma tradição.

Dois episódios envolvendo o Brunelleschi são particularmente destacados: os concursos de 1401, para as *formelle* (medalhões em relevo) da porta do Batistério de Florença, e o de 1418, para a construção da cúpula da Igreja Santa Maria del Fiori. Em ambos os casos, Brunelleschi teve como concorrente o escultor Lorenzo Ghiberti; em cada caso porém se distinguem problemas específicos mas cruciais para a estética do Renascimento—o tema da “história” e a questão do “espaço”.

O tema encomendado para as *formelle*—*O sacrifício de Isaac*—é uma representação histórica. Ghiberti tem maior conhecimento das fontes, por isso seu relevo é mais “clássico”: as figuras inspiram-se diretamente da estatuária antiga, cada elemento da cena procurando extrair o máximo de beleza formal. Mas, ao ressaltar o “belo” em cada forma, distancia-se e atenua a dramaticidade da cena. Brunelleschi, ao contrário, tem uma figuração mais rude, quase giottesca, sua representação é contrastante e pouco proporcionada, em resumo, é mais gótico. No entanto, a cena é altamente dramática, instantânea, e o espaço, que em Ghiberti aparece muito mais como um fundo neutro que ajuda a ressaltar as coisas individualmente, em Brunelleschi se define indissociado da ação que encerra e que, afinal, o molda. O tempo sintético e unitário do acontecimento em Brunelleschi se opõe ao tempo lento e sucessivo da narrativa literária de Ghiberti. É por isso que Argan chega à conclusão de que embora tenha uma forma mais “arcaica”, o primeiro resulta mais moderno e, de fato, revolucionário. Já se percebe, para o autor, a problemática da interpretação do Antigo não é nem simples nem pacífica.

Não se trata simplesmente de julgar quem é o tradicionalista e quem é o moderno, e sim flagrar na emergência da obra o campo de contradições e complexidades que estão em jogo.

O episódio do concurso da cúpula é definitivo. Como não havia antecedentes em escala e dimensão para semelhante objeto, o que significa que a tradição construtiva vigente era insuficiente para entender o desafio proposto, Brunelleschi recorre às fontes antigas—as

ruínas de Roma—na busca de um elemento arquitetônico similar—a cúpula hemisférica como a do Panteon—para daí “deduzir” a nova forma. O desafio técnico da construção devia-se à impossibilidade de se erguer a cúpula apoiada sobre as tradicionais cimbres de madeira. Adaptando a técnica romana da alvenaria, Brunelleschi teve de inventar tanto um novo processo de construção quanto um novo conceito de forma arquitetônica, “uma forma capaz de se segurar sozinha durante seu crescimento, ... , de se manter e se situar em virtude de sua própria coerência interior e vitalidade estrutural...” (p. 97 e 98). Ao elevar-se como num passe de mágica, a cúpula torna-se referência urbana imediata pela presença de seu volume unitário. Mas ela se eleva como verdadeira forma perspéctica, já que toma como ponto de referência não mais aquilo que está imediatamente próximo, mas pura e simplesmente o céu e as colinas que cercam a cidade. Compreende-se porque fora um arquiteto como Brunelleschi a inventar técnica da perspectiva, pois mais que mero esquema geométrico de representação espacial, ela é um método de colocar as coisas em relação proporcional a um horizonte unitário.

A revolução de Brunelleschi implica, portanto, um novo estatuto do fazer (o projeto), uma visão unitária do espaço e do tempo (a teoria da perspectiva), a recuperação do antigo (a volta às ordens de proporção) e a afirmação de uma cultura estritamente urbana (o valor da cidade).

É sob o impacto da genial invenção de Brunelleschi, bem como das inovações introduzidas por Masaccio e Donatello, que o humanista e arquiteto Leon Batista Alberti compreende a renovação artística que transcorre e procura fundamentá-las teoricamente nos três Tratados que escreve sobre a pintura, a estátua e a arquitetura. Mas, observa Argan, no momento em que Alberti sistematiza e, portanto, amplia o alcance das novas descobertas, o faz num sentido distinto da linha traçada por Brunelleschi. Este acredita que o conhecimento dos antigos sirva de inspiração para a construção do moderno e não para a reconstrução do antigo. O literato Alberti, ao contrário, crê na perfeição ideal do antigo e seu projeto mais ambicioso é a restauração da grandeza e glória dessa cidade-monumento que é Roma: aí localiza a origem do classicismo como projeto cultural do Renascimento.

Aqui já podemos tocar no paradoxo que dá título ao livro—*Clássico anticlássico*—paradoxo que, de saída, pressupõe uma reavaliação crítica do que seja o antigo e o clássico. Esta é, de fato, a principal discussão que introduz o livro, como se percebe logo no prefácio, e vai intencionalmente contra certa tradição historiográfica de tipo evolucionista para o qual

não haveria distinção entre o antigo e o clássico. Ou seja, ao estabelecer um parâmetro definido de perfeição artística ideal, tudo se resumiria a uma questão de hierarquia, a partir de parâmetros valorativos como ascensão, apogeu e decadência e as generalizações que caracterizam a arte da antiguidade e da renascença segundo os parâmetros unitários de equilíbrio, ordem e harmonia.

O que se acompanha ao longo dos ensaios que compõem *Clássico anticlássico* é o aspecto problemático do conceito de clássico, mesmo para aqueles como Alberti, Mantegna, Rafael e Bramante que defendiam a estruturação da cultura sob o modelo do antigo. Nas duas monografias sobre Fra Angélico e Botticelli, se materializam tais contradições. Na obra do beato, o problema é a tensão que começa emergir entre o caráter laico que está na base das novas descobertas e o sentido de religiosidade que, para Angelico, sempre dera razão à arte. Em Botticelli, por sua vez, o antigo aparece apenas como uma vaga inspiração poética e o que importa é o puro ideal da beleza, sem remissão a finalidades cognoscitivas, morais ou religiosas. Botticelli, enfim, situa-se no limiar da crise do projeto humanista de realizar o antigo.

A crise assume contornos irrevogáveis com os grandes mestres do século XVI —Leonardo, Michelangelo e Rafael. Nos três a questão da mimese da natureza e da emulação ou superação do antigo assume claramente um conteúdo polêmico.

Leonardo é o artista que desconfia dos dogmatismos, por isso orienta sua pintura como investigação constante do real: “a verdade não está acima das coisas, mas dentro delas” (p. 258). A natureza, portanto, é vista como puro fenômeno—cabe ao artista-cientista penetrá-lo. A oposição a Botticelli, que procurava transcender o fenômeno para alcançar a pura poesia, é definitiva. Michelangelo abole qualquer mediação para buscar uma relação direta com o transcendente, mesmo tendo consciência da impossibilidade de superar o limite da matéria. Todo o drama de Michelangelo deriva dessa tumultuada e insuperável condição existencial. Já Rafael, que seria reconhecido pela crítica do século XVII como o herdeiro maior do classicismo, e apesar do conhecimento que detém sobre as formas antigas, prefere estudar copiosamente a própria arte, sobretudo a pintura de Perugino, Leonardo e Michelangelo, para então extrair a melhor qualidade e beleza das formas e assim chegar ao “ótimo universal”.

A marcada individualidade dessas poéticas torna evidente uma arte menos preocupada com a regra e o modelo, disposta enfim a definir sua própria práxis. Ou seja, a arte interroga-se acerca do seu próprio processo.

Por outro lado, a subjugação de regras e modelos faria de Michelangelo aquele que levaria adiante o ideal da antiguidade, mas nisso se localiza o paradoxo: superar o clássico significa romper com ele. O ato “sublime” do mestre acaba por torná-lo um anticlássico. É o limite do qual não se pode ir além, afinal o que pode haver depois de Michelangelo? Apenas imitação fracassada e decadência.

Durante muito tempo prevaleceu tal juízo acerca desse período chamado maneirista. Os ensaios finais de *Clássico anticlássico*, datados da década de 80, não por acaso tematizam justamente esse período e com toda certeza são os motivadores da dialética que está na origem do título: eles invertem o tradicional juízo negativo ao conceituarem o maneirismo como a primeira tentativa articulada de se livrar dos pretensos modelos universais, se descolar dos princípios de autoridade externos ao processo artístico, para tomar a arte como disciplina autônoma que deve preocupar-se e esclarecer seus próprios processos. E não por outra razão aqueles artistas que tinham profundo conhecimento e consciência da arte (é o período da tratadística da arte) – Palladio, Vasari e Giulio Romano – foram justamente os expoentes do maneirismo. A tese de Argan, em síntese, é a de que classicismo e anticlassicismo não são duas fases históricas sucessivas, uma reagindo contra a outra, “mas dois momentos dialéticos que se manifestam apenas na tensão de sua polaridade” (p. 373). A contradição do classicismo se verifica mesmo em seus maiores defensores (Mantegna, Alberti, Rafael e Bramante), uma vez que, quanto mais objetivam seu conhecimento do antigo, mais ele se torna distante e menos passível se torna de realizá-lo. Ou seja, quanto mais estudam o antigo para encontrar o clássico, mais ele se revela um conjunto fragmentado e disperso de ruínas, da qual só é possível se alcançar uma vaga idéia. Tal como discerne Lorenzo Mammì, na apresentação do livro, de modelo universal e atemporal o antigo se converte em conjunto de particulares, cujo nexos só existe reconstruído no presente pela iniciativa de seus ideólogos. Para Argan, afinal, o Clássico é uma tarefa de idealização, um projeto cultural dos artistas da renascença, e como tal deve ser enquadrado no campo do conflito das idéias.

De fato, será a maior novidade de *Clássico anticlássico*: propor um sentido de leitura contemporânea do fato estético, segundo a divisa fenomenológica que fundamenta o método arganiano de colocar “entre parêntesis” o estabelecido pela convenção historiográfica, voltando seu olhar para o fenômeno, para a concreta emergência histórica da obra.

O Renascimento, visto pelo olhar atento e inspirado de Giulio Carlo Argan, reassume o frescor de um objeto encontrado pela primeira vez, aberto, pleno de possibilidades, e não

como uma entidade fechada e unitária. À luz do argumento dialético apresentado por Argan, é possível ver a *formelle* de Brunelleschi, segundo a clave de clássico anticlássico, tanto como a dos outros protagonistas do renascimento. Os ensaios demonstram a não aceitação passiva e tranqüila da noção geométrica de espaço inventada por Brunelleschi, mostram a tensão gerada entre arte e religiosidade, as distintas e conflitantes visões da natureza e da história, a polêmica em torno do antigo, revelam, enfim, um renascimento cheio de dissonâncias e muito distante daquela perfeita (e, por isto mesmo, suspeita) racionalidade à qual tentaram invariavelmente nos acostumar.

É justamente por reconhecer na arte, sobretudo através do referencial indispensável da obra, uma autonomia que lhe confere especificidade dentro do campo social, que Argan consegue livrar-se das habituais generalizações teóricas que comumente tendem a impor significados ao renascimento que, estranhamente, não são extraídos da própria arte. À parte o denso raciocínio conceitual que forma o argumento central, o livro apresenta uma riqueza e uma flexibilidade que tornam um prazer segui-lo em seus momentos particulares. Talvez nos ensaios mais breves e pontuais se encontrem as passagens mais belas do livro. Entre outros, vale destacar os dedicados a Leonardo (*5 daghosto 1473*), Michelangelo (*Matéria e Furor*), Giorgione (*Giorgione*), Bruegel (*Cultura e realismo em Pieter Bruegel*) e, especialmente, Ticiano (*Amor sacro e amor profano*). Este último, sobretudo, porque exhibe de maneira cristalina uma extrema sensibilidade poética no trato com o objeto artístico, aliado a um rigor teórico admirável. Enfim, deixa transparente o método de Argan e esclarece a aguda observação de Lorenzo Mammì de que não importa o período que estude, ele está sempre tratando de arte moderna.

Por longo tempo a crítica apenas se ocupou em decifrar o significado alegórico das duas figuras do quadro (o título *Amor Sacro e amor profano* é tardio), ou seja, atentando apenas para o aspecto literário, em detrimento do *quantum* pictórico do quadro. O erro maior dessa interpretação, segundo Giulio Carlo Argan, é separar estes dois momentos: "tratar o quadro como uma charada é fazer adivinhação, e não crítica" (p. 366). O procedimento deve ser precisamente o inverso: no contexto da própria pintura reside a chave de compreensão do quadro. Assim, o que seduz na tela não são os gestos ou a ação das figuras, e sim a paisagem: o doce entardecer, o lento declinar dourado do pôr-do-sol, cuja luz acaricia as coisas, chegando às duas moças que, agora, se revelam episódios de luz: uma difusa, outra radiante. Nessa conexão íntima e calorosa entre os elementos da paisagem, as duas

figuras finalmente se apresentam como divindades do local – *genius loci*. Invertendo a leitura tradicional, Argan parte da pintura para chegar a uma interpretação iconológica: o quadro é um poema visual.

maio de 1999