

# A arte entre o trabalho e o valor\*

LUIZ RENATO MARTINS\*\*

Constituirá a história da arte um domínio de raridades, preciosismos e virtuosismos ou uma investigação sobre modos históricos de produção de valor, e portanto à sua maneira também uma economia e uma reflexão sobre o trabalho humano? O historiador Giulio Carlo Argan, logo no início de *História da Arte*<sup>1</sup>, um texto eminentemente teórico em que revê criticamente as principais correntes da historiografia da arte, estabelece uma distinção que opera como um divisor de águas no domínio geral da investigação da arte. Considerando que as obras de arte participam modernamente do processo geral de circulação e pertencem ao conjunto de coisas que têm valor, Argan propõe uma distinção quanto ao modo de se lidar com a arte: pode-se cuidar do valor, por exemplo, identificando-o, classificando-o, qualificando-o etc. Ou se pode inquirir sobre o valor, perguntar por sua condição, sua fisiologia, como se constitui historicamente etc.

A partir de tal distinção, pode-se dividir as linhagens da historiografia da arte em dois grandes agrupamentos, segundo o seu horizonte ou foco de interesse: uma corrente majoritária e com peso institucional visa ao objeto de valor externamente, ou seja, à obra de arte como um valor já cristalizado enquanto criação artística. A obra aparece, assim, como um objeto, por princípio, intrinsecamente distinto dos demais objetos, aqueles tidos como utensílios, objetos sem valor artístico inerente e submetidos a diferentes fins circunstanciais. Esta distinção entre obra de arte e uten-

\* Em suas linhas gerais, este texto foi apresentado sob a forma de conferência no *Seminário Argan*, Centro Universitário Maria Antonia, USP, 11/11/2003.

\*\* Professor da área de História, Teoria e Crítica da Arte, do Depto. de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, USP.

<sup>1</sup> G. C. Argan, *Storia dell'Arte come Storia della Città*, a cura di Bruno Contardi, Roma: Riuniti, 1984; *História da arte como história da cidade*, trad. P. L. Capra, S. Paulo: Martins Fontes, 1992, pp. 13-4.

sílio, ou seja, entre objetos com valor artístico em si e objetos ordinários, remonta àquela que noutro contexto histórico distinguia a esfera religiosa das demais. Fundada nesta posição, que toma a natureza da arte como dada, a referida corrente majoritária é indiferente às condições de gênese do valor. As várias modalidades de formalismo na história da arte compartilham deste esquema básico.

Entretanto, na distinção proposta, o segundo modo de ver a arte – com o qual Argan se alinha – a situa entre outros processos históricos de produção de valor em geral. Assim, se a teoria econômica clássica tomou pela primeira vez o trabalho como substância de valor e tal sugestão foi reaproveitada noutra chave por Hegel e por Marx, Argan, por sua vez, de modo análogo, considera a arte dentre outras formas de produção de valor e, nesta ordem de idéias, como um modo paradigmático de trabalho. Argan pode, por essa via, “combinar a questão artística às investigações ligadas à dinâmica da produção e da economia, sem o risco de reducionismo”<sup>2</sup>. Com a arte inserida na amplitude de tal campo histórico, sua aproximação requer sempre como condição indispensável o confronto com a variação das formas sociais e dos modos de trabalho, bem como com o regime de apropriação e acumulação da riqueza, que constituem as diversas formações e que circunscrevem concretamente cada obra de arte numa formação histórica precisa.

Dentre as problemáticas próprias a tal perspectiva, certas distinções cruciais de regimes simbólicos históricos e de variações, sobretudo na forma do valor, devem ser consideradas, sem prejuízo de outras determinações possíveis e até mais específicas<sup>3</sup>. Por exemplo, é possível delimitar, relativamente à Antigüidade grega, já desde o período artístico dito “arcaico”, anterior ao “clássico”, um primeiro campo de referência no qual estátuas, cerâmicas, mosaicos e edificações eram em geral feitos por escravos ou artesãos em regime de servidão<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Rodrigo Naves. “Prefácio” in G. C. Argan, *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, pref. Rodrigo Naves, trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. XIX.

<sup>3</sup> Marx sustenta que o objeto-mercadoria internamente possui a contradição valor de uso e valor (enquanto substância do valor), contradição esta que se exterioriza na forma do valor no confronto de duas mercadorias. Nesse sentido, a mercadoria, internamente, como valor de uso, é produto de trabalho individual e, como valor, é produto de trabalho social. Se isto vale para o capitalismo, no entanto, como escreve Benoit, “a oposição entre trabalho individual e social aparece na história das sociedades humanas desde as primeiras fragmentações da comunidade primitiva (...)” (in “Marx à luz de Wittgenstein”, p. 154, *Crítica Marxista*, nº 12, 2001). Portanto, muito cedo os objetos produzidos pelo trabalho humano apresentam internamente a oposição valor de uso e valor, ainda que esta oposição não se exteriorize, necessariamente, na forma capitalista do valor.

<sup>4</sup> Cumpre ter presente que uma tal periodização, ligada ao estatuto do trabalho, não se aplica indistintamente às demais artes, quando a questão do esforço físico não conta (por

Tal consideração absolutamente não elimina as demais questões históricas de forma, de técnica ou relativas aos materiais. Perduram e exigem obviamente enfrentamento noutra plano as questões de sustentação de uma pirâmide, seja para a sua construção mediante braço escravo, seja mediante trabalho livre ou outro qualquer. Entretanto, a produção dos objetos visuais, associada à coação, inscreve as suas questões, no que tange ao nexos interno da forma artística e do valor social do objeto, num campo histórico muito distinto do nosso, no qual os critérios da liberdade e da autonomia se tornaram fundamentais para os objetos de arte modernos, vide, por exemplo, a oposição, proposta por Kant, entre *arte*, como “produção por liberdade”, e *artesanato*, em que este último é qualificado sucessivamente como produção “remunerada”, “desagradável (penosa)”, passível de “ser imposta coativamente”<sup>5</sup>. Posto tal marco relativo aos regimes de trabalho e valor, pode-se dizer que o campo histórico acima abrange, em maior ou menor grau, toda a Antiguidade, antes e depois do período clássico grego e da arte imperial romana, e até adentra largos segmentos da era cristã pré-burguesa ou pré-renascentista.

Neste sentido um segundo campo pode ser delimitado. Nele, a prática das artes visuais é confiada, mediante contrato ou outras formas de encomenda ou aquisição, ao trabalhador livre assalariado ou similarmente remunerado. Tal arte-são goza de uma outra espécie de inserção social. Ele se inscreve num processo em cujo curso virá a ser reconhecido em moldes aproximados aos de um profissional liberal. Desfrutando de uma posição até certo ponto invejável nos termos da divisão social do trabalho, como um artesão qualificado ou um profissional liberal com um certo domínio teórico da sua matéria, um tal mestre artesão tem com frequência outros trabalhadores sob o seu comando. Goza também eventualmente, desde o período da arte gótica, do poder de individualizar a sua produção, o que lhe permite certas licenças discursivas e até a prerrogativa de assinar o trabalho.

---

exemplo, no caso das letras), diversamente do que ocorre nas artes visuais e arquitetônicas. Uma tal distinção entre as artes pode passar despercebida hoje, mas certamente pesava quando vigiam a escravidão ou a servidão, e o trabalho ou não era tido como fonte de valor ou sequer era considerado. Sobre a inexistência de um termo correspondente a “trabalho”, e para a distinção fundamental, abaixo comentada, entre o homem que *age* e aquele que *fabrica*, na Grécia antiga, ver Jean-Pierre Vernant, “Trabalho e natureza na Grécia Antiga” e “Aspectos psicológicos do trabalho na Grécia antiga”, in *Mito e pensamento entre os gregos*, trad. Haiganuch Sarian, S. Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 325-48, 349-56.

<sup>5</sup> Immanuel Kant. “Da arte em geral” (parágrafo 43 da *Crítica do Juízo*), in: *Kant (II)/Textos Seleccionados*, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 243-4. [Os pensadores]

Embora a história da arte, desde a obra de Vasari<sup>6</sup>, que se pode ter como a sua primeira cartografia, seja pródiga em peculiaridades, e que as distinções aqui propostas devam ser compreendidas antes como grandes prismas ou marcos regulatórios, pode-se afirmar que o processo de reconhecimento do caráter liberal das práticas visuais se processa na Europa desde o século XIII e atinge um certo limite paradigmático nas últimas décadas do século XVIII, na França do Absolutismo. Nesta última, um tal profissional podia aspirar, por direito instituído, ao cargo de “pintor do rei”, acumular funções e responsabilidades, como a de efetuar encomendas para as edificações oficiais a outros pares e ainda exercer funções pedagógicas e normativas, como membro da Academia. O “pintor do rei” detém muitos privilégios, entre os quais aquele de instalar o seu atelier no palácio do Louvre, porém não dispõe do que se denominará de *autonomia*.

Para os critérios modernos, que se estabelecem histórica e socialmente com a Revolução Francesa<sup>7</sup>, o artista do Antigo Regime desconhece a liberdade. Se isto não corresponde exatamente aos fatos, quando se trata de gêneros pictóricos considerados “menores”, como no caso do auto-retrato ou das cenas do tipo das naturezas-mortas ou daquelas de costumes, nas quais o pintor dispõe dos recursos necessários para agir como melhor lhe aprouver e, freqüentemente, negocia com compradores particulares interessados em obras de tais gêneros, já quando se trata de exercer a sua arte no gênero maior, ou seja, naquele dito “histórico”, que interessa diretamente à Coroa, o artista, no caso, é alienado de todo poder de decisão efetivo sobre os meios, o teor e o destino do seu trabalho. Assim, apenas à guisa de comparação e cometendo um certo anacronismo, pode-se dizer deste profissional liberal, que certamente dispõe de muitos benefícios vinculados ao cargo, que ele é tão despojado do poder de decisão quanto um alto executivo de corporação multinacional nos dias atuais, que combina múltiplos privilégios ligados às suas funções com ditames de várias ordens, que o ultrapassam e que privam o seu cargo da dignidade da liberdade e da autonomia. Marat, aliás, denominava tais artistas de “operários do luxo” (*ouvriers du luxe*) e os alinhava aos “agiotas” (*agioteurs*) e “açambarcadores” (*accapareurs*)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Giorgio Vasari (1511-74), *Le Vite de' più Eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani* (1550/ 1558).

<sup>7</sup> A Revolução, após decretar em 1791 o fim do controle da Academia Real de Pintura e Escultura sobre o Salão, abrindo-o aos artistas nacionais e estrangeiros, abole definitivamente em agosto de 1793 todas as academias (“último refúgio de todas as aristocracias”, no dizer do pintor David), nos diferentes campos. Cf. Régis Michel, “L’Art des Salons”, in Philippe Bordes e Régis Michel et al., *Aux Armes & Aux Arts! Les Arts de la Révolution 1789-1799*. Paris: Adam Biro, 1988, p. 40.

<sup>8</sup> “*Tout manque au peuple contre les classes élevées qui l’oppriment*” (Falta tudo ao povo contra as classes altas (ou cultivadas) que o oprimem), cf. J.-P. Marat, in, *L’Ami du Peuple*,

Um terceiro campo de problemas, quanto ao modo de trabalho, é constituído pela produção artística fundada na liberdade e então elaborada como prática reflexiva, consoante valores de autonomia. Neste caso, o trabalho de produzir objetos visuais associa-se, por um lado, a valores próximos ou congêneres àqueles que eram próprios à prática da filosofia, a qual, superando a sua sujeição à Igreja sob o cristianismo, recuperara no século XVIII o privilégio da liberdade, delineado na Antiguidade clássica.

Assim, que a pintura e a arte sejam filosofia, proclama o pintor jacobino Jacques-Louis David (1748-1825), durante a república, na França revolucionária<sup>9</sup>. E, contemporaneamente e de modo análogo, conforme se viu acima, que a arte seja feita por liberdade e por prazer – em contraposição ao artesanato, que se faz por dinheiro –, vale dizer, que a arte seja autônoma, desinteressada e pública,

---

n. 670 (10/7/1792), *apud* T. J. Clark, “Painting in the Year 2”, in *Farewell to an Ideal Episodes from a History of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press, 1999, nota 27, p. 411. Para a equiparação da arte do Antigo Regime, no ver de Marat, com o monopólio e a especulação de bens, ver *idem*, p. 25.

<sup>9</sup> Deste modo, por exemplo, David, aqui, já um *moderno*, afirma, no momento em que apresenta à Convenção, como membro do Comitê de Instrução Pública, a proposição de um júri nacional das artes: “Cidadãos, o vosso Comitê de Instrução Pública considerou as artes em todas as relações nas quais devem contribuir para a ampliação dos progressos do espírito humano, para a propagação e a transmissão à posteridade dos exemplos marcantes do esforço de um povo imenso, guiado pela razão e a filosofia, trazendo à terra o reino da liberdade, da igualdade e das leis. As artes devem portanto contribuir poderosamente para a instrução pública. Demasiado tempo os tiranos, que temem até as imagens das virtudes, acorrentaram até mesmo o pensamento, encorajaram a licença dos costumes, sufocaram o gênio. As artes são a imitação da natureza no que ela tem de mais belo e de mais perfeito; um sentimento natural do homem o lança ao mesmo objeto. Não é apenas encantando os olhos que os monumentos artísticos atingem o objetivo, é penetrando a alma, é deixando no espírito uma impressão profunda, parecida à realidade. É então que os traços de heroísmo, das virtudes cívicas, oferecidas aos olhares do povo, eletrizarão a sua alma e farão nele germinar todas as paixões pela glória, a devoção pela sua pátria. É preciso então que o artista tenha estudado todos os impulsos do coração humano, é preciso que ele tenha um grande conhecimento da natureza, é preciso, numa palavra, que ele seja *filósofo*. Sócrates, hábil escultor; J.-J. Rousseau, bom músico; o imortal Poussin, traçando sobre a tela as mais sublimes lições da filosofia, todos são testemunhos que provam que o gênio das artes não deve ter outro guia que a chama da razão”. Encerrando tal discurso, David propôs uma lista composta de sábios, de artistas de todos os gêneros e de magistrados, para formar o júri nacional das artes. Cf. J. L. David, *apud* E. J. Delécluze, *Louis David son École & son Temps! Souvernirs par E. J. Delécluze* (Paris, Didier, 1855), préface et notes de Jean-Pierre Mouilleseaux, Paris: Macula, 1983, pp. 158-9.

é o que propõe Kant na *Crítica do juízo*, publicada praticamente junto com a Revolução Francesa<sup>10</sup>.

Entretanto, no campo da autonomia política, na acepção liberal, que historicamente surgiu também com aqueles da liberdade de empreendimento e o do “trabalho livre”, deve-se considerar que o *habitat* da arte, se inclui o princípio da autonomia, compreende também novas formas de complexidade e ambigüidade. Deste modo, por exemplo, o mesmo Jacques-Louis David – após ter sido o artista paradigmático da Revolução até 1794, membro da Convenção e que recebia suas encomendas diretamente dela – destaca-se, após sair da prisão em 1795 e retornar à vida civil, também por abrir seu atelier – agora privado – à visitação mediante a cobrança de ingressos. Ambos, David e Kant são caracteristicamente homens das Luzes e que procuram formular os novos marcos de um campo em acelerada reestruturação, no qual se põe uma nova forma de arte, que logo se autodenominará, já por meio de Delacroix e Baudelaire, de “arte moderna”. Um dos seus traços distintivos básicos é a recusa de certas formas de sujeição e alienação no campo das práticas artísticas; o outro é a situação complexa e ambígua do artista, levado a se desdobrar também em mercador. Com a força de um impacto agudo, o manejo desta nova contradição, como preocupação indissociável da criação e da geografia artística, permeia, com a dramaticidade de uma descoberta, a geração de autores da primeira metade do século XIX, vide, por exemplo, as obras de Daumier e Courbet, entre outros. Em suma, tais são os dilemas do romantismo e do primeiro realismo moderno.

Neste novo prisma, a arte em princípio se faz por liberdade. O artista apropria-se dos seus meios de produção, antes em mãos da Coroa e da Igreja; apropria-se então aprioristicamente também das formas que produz e dos seus modos de operar; e se torna o maior responsável e o detentor primeiro e direto dos frutos do seu trabalho, das obras que apresenta diretamente ao julgamento público e, eventualmente, ao mercado comprador (vide o caso emblemático de David, ao empreender a exibição comercial de suas obras). O valor da autenticidade e a soberania irrestrita da prática constituem os fundamentos de um novo contrato social-artístico, à luz do qual o respeito aos gêneros e às academias passa a ser tido como elemento característico da arte ultrapassada, do Antigo Regime.

Não deve fugir à atenção que, na razão inversa destas exigências de autenticidade e autonomia, ou da afirmação de uma tendência histórica de reestruturação das práticas artísticas como liberais, dê-se precisamente o contrário com as formas gerais de trabalho e de produção. Isto inaugura uma nova problemática concernente ao papel simbólico da arte. Num dos pólos da dualidade que caracte-

---

<sup>10</sup> A primeira edição em 1790, durante a Assembléia Constituinte, e a segunda em 1793, contemporaneamente ao ano II da República.

riza esta problemática nova, artesãos, pequenos e médios comerciantes e proprietários rurais perdem os seus meios próprios e tradicionais de trabalho e produção e em decorrência todo poder de intervir na produção. À legião de antigos produtores independentes, os artesãos e os pequenos proprietários, mesclados aos demais miseráveis, resta como única possibilidade o regime de trabalho alienado: o modo no qual os proventos salariais podem variar, mas nunca o grau de liberdade frente à configuração e ao destino final do trabalho, cuja determinação pertence exclusivamente ao capitalista. Apartam-se, então, em larga medida no correr dos séculos XIX e na maior parte do XX, no período no qual vige o modo produtivo-simbólico da “arte moderna”, os caminhos do trabalho na produção em geral e do trabalho no campo das artes. Nos termos da dualidade descrita, enquanto o trabalhador, que dispõe agora apenas de sua subjetividade para vender, é classificado como “livre” – livre por oposição ao escravismo, que constitui a forma dominante de trabalho nas antigas colônias, até o final do século XIX – e é privado de todos os meios de produzir, alienado de todas as formas do produto do seu trabalho, e nestes termos pode ser classificado como um duplo do escravo, alienado inclusive do seu corpo, já o trabalho, no campo da arte moderna, se fará, malgrado tudo, a partir da liberdade, e se converterá num paradigma simbólico do trabalho emancipado.

Paradigma agora da “liberação do próprio trabalho de suas negatividades sociais”<sup>11</sup>, nas palavras de Argan, a arte passa a valer, de certo ângulo ético e cognitivo, como um horizonte utópico ou uma promessa, para o restante da humanidade, que se vê excluída do direito de autodeterminação no trabalho e, por conseguinte, do direito à consciência cujo desenvolvimento se liga ao trabalho. A condição complexa da arte moderna, fundada na proposição fundamental da liberdade e no cotejo com o trabalho aprisionado sob a forma da mercadoria, será sempre permeada por tal ambivalência, que oscila entre a oposição acesa e a distinção complementar, relativamente ao sistema que rege o trabalho, a produção e a apropriação da riqueza em escala geral.

### **O trabalho, o juízo crítico e o juízo histórico: substratos da arte moderna**

Ao se projetar a discussão num outro plano, que concerne, desta vez, à grande variedade das técnicas e formas artísticas, verificadas entre a Antiguidade e os dias de hoje, observaremos a ocorrência de muitas rupturas e saltos, mas também inúmeros sinais de continuidades, sob a forma de retomadas. Deve-se ter presente a especificidade deste novo plano. Assim, se no âmbito do estatuto do

---

<sup>11</sup> Cf. G. C. Argan, “Ancora sulla storia dell’arte nelle scuole”, in: *Occasioni di Critica*, a cura di Bruno Contardi, Roma: Riuniti, 1981, p. 139.

trabalho, como se viu, é possível observar um progresso que vem culminar na liberdade própria à arte moderna, já no campo das técnicas e das formas, o juízo de progresso não tem qualquer validade. É óbvio que inexitem no universo da arte técnicas, matérias, procedimentos e formas por princípio superiores a outros. Este é um dos preconceitos que existiam nas academias, mas que a arte moderna derrubou. A consideração das questões da arte deve abranger estes distintos planos, porque em todos eles se verificam processos de constituição de valor, que pedem análises específicas; tanto quanto é necessária uma reflexão ulterior, o juízo histórico que situará um valor frente a outro dentro de uma mesma obra, uma obra diante de outra etc.

No campo em pauta, da história da arte como investigação das formas de valor, como precisar o “método investigativo” de Argan? Em primeiro lugar, seu partido, para falar na acepção da arquitetura, ou o seu princípio filosófico é o de conceber conceitualmente a arte como prática produtiva ou modo de trabalho. Enquanto tal, segundo perspectiva claramente hegeliana e marxista – aquela que faz da experiência do trabalho condição indispensável para a consciência –, a arte será também modo de consciência ou prática reflexiva, na medida em que se esclarecendo como tal vier a se autoconceber como trabalho. Isto comporta duas ordens de conseqüências que merecem atenção. A primeira é que, para se estabelecer o valor de uma dada forma artística, é indispensável cotejá-la, entre outras formas sociais objetivas, também com as formas de trabalho e produção existentes na formação social histórica a que pertence. Um exemplo: ao se estudar a talha ou a arquitetura barroca no Brasil, é preciso não só distinguir as suas especificidades, demarcar a sua novidade frente à tradição e ao contexto artístico, ou seja, junto ao barroco e aos estilos contemporâneos, na Europa e nas colônias, mas é preciso também fazer o cotejo com o modo escravista de trabalho. A segunda conseqüência que cabe ser destacada é a seguinte: o ponto de vista escolhido por Argan, no âmbito das referências artísticas, para analisar a vastidão oceânica da história da arte, é o da *arte moderna*. Ou seja, Argan, que, em sua interpretação de Manet<sup>12</sup>, aplica a célebre divisa de Diderot – “é preciso ser do seu tempo” (“*il faut être de son temps*”) –, atende também por princípio à mesma diretriz. A *arte moderna* então é a sua causa, a sua pátria de idéias, aquilo que tal como a melodia de um idioma nativo permeia as suas afirmações. Pode-se dizer, à guisa de ênfase, neste sentido, que vale para ele, como para Mário Pedrosa, a sentença deste, que se disse, como brasileiro, estar “condenado ao moderno”. O fato de Argan fazer a história a partir da experiência formadora propiciada pela arte moderna e em estreita aliança com

---

<sup>12</sup> Idem, “Manet e la pittura italiana”, in idem, *Da Hogarth a Picasso/ L'Arte Moderna in Europa*, Milano: Feltrinelli, 1983, p. 346.

esta é o que lhe confere, ao proceder às suas análises de artes passadas, o calor do juízo, o poder da observação rente e em pormenor, e, enfim, o ardor ímpar da reflexão empenhada. Argan observa e fala na primeira pessoa, sem deixar de ser reflexivo, porque tal é a formação que a arte moderna lhe inculuiu.

Entretanto, vale insistir, o fato de Argan adotar o ponto de vista da arte moderna não constitui questão de gosto ou contingência. O partido da arte moderna é indissociável de sua escolha filosófica. Ou seja, ao conceber a arte como trabalho e este último, na esteira de Hegel e de Marx, como condição fundamental para a consciência, Argan é levado a privilegiar a experiência da arte moderna, porque apenas esta, entre outras espécies de arte, se caracteriza plenamente por se autoconceber, em suas posições mais conscientes e conseqüentes, exclusivamente como trabalho, na acepção soberana ou emancipada. Mais que isso ainda, é porque, na concepção adotada, a experiência do trabalho é por si mesma, de acordo com as suas condições cognitivas, objetivação e projeto – isto é, reflexão sobre o passado, determinação do presente e intenção projetada para o futuro, vale dizer, ação concreta no presente e ainda simultaneamente juízo histórico –, é por causa disto, em suma, que a história da arte é possível, no seu sentido efetivo. Em outras palavras, é possível, não como história encomiástica, de personalidades ou obras maiores – algo que já existia há muitos séculos –, mas história possível como ciência humana, como inquirição racional dos valores, dos contextos culturais e da sua dinâmica.

Em suma, nesta plataforma proposta por Argan – em que se institui a condição de possibilidade da história crítica da arte, por obra de uma síntese própria à arte moderna –, arte e história da arte confluem e se entremeiam. O substrato comum é o juízo crítico, que é, por excelência, o juízo histórico, ou, nas palavras de Argan, em *Arte e Crítica d'Arte*, retomando uma afirmativa já feita em “História da Arte”, “a artisticidade da obra não é outra coisa do que a sua historicidade”<sup>13</sup>.

### O clássico atualizado como conhecimento do presente

A oposição, proposta no primeiro volume de *História da arte italiana*<sup>14</sup>, entre o conceito de “clássico” e os variados “classicismos” exemplifica cabalmente a inflexão atualizadora que a perspectiva própria à arte moderna, na acepção de Diderot referida acima, confere às interpretações de Argan, que sintetizam ques-

<sup>13</sup> Idem, *Arte e Crítica d'Arte*, Roma-Bari: Laterza, 1984, p. 145; *Arte e crítica de arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

<sup>14</sup> Idem, *História da arte italiana*, trad. Vilma De Katinsky, revisão técnica de Julio Roberto Katinsky, Rita de Cássia Gonçalves e Roseli Martins. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 3 volumes.

tões do passado para o debate atual. Deste modo, a investigação de formas artísticas do passado também comporta aquela de elementos constitutivos da arte moderna e correlatamente afirma o teor desta como construção histórica. Em suma, a reinterpretação do passado é totalizada dialeticamente na tarefa prioritária de investigação do presente.

Assim, Argan define a mimese ou a *mimesis* em função da dialética da consciência com o real; e, correlatamente, entende a arte clássica como sua realização historicamente circunscrita. Nestes termos, a arte figurativa clássica, segundo afirma Argan, “concebida como o mais puro e perfeito dos fenômenos naturais, revela na clareza das suas formas a forma ideal da natureza na sua essência universal, que está além de qualquer contingência acidental”<sup>15</sup>. Cumpre notar que não vige nestes termos a dualidade entre espírito e matéria – consagrada no século III por Plotino e, sabe-se, também pelo cristianismo –, mas sim a perspectiva geral corrente e tradicional do pensamento grego, que toma a natureza como instância suprema, da qual participa também o *logos*. Portanto, a arte clássica, assim posta, comporta, nas palavras de Argan, uma forma de verdade “que não está *além* mas *dentro* das coisas e não se alcança ultrapassando a experiência, mas aprofundando-a e esclarecendo-a”<sup>16</sup>.

Esta forma de verdade – que dorme no fundo das coisas e que a *mimesis* desperta como modo prospectivo imanente de esclarecimento sensorial e reflexivo – não consiste senão num material histórico, de validade limitada ao seu contexto. Nesta chave, a *mimesis* consiste num equilíbrio instável ou numa combinação entre autoconsciência e idealização. Assim, por exemplo, um elemento deste complexo no qual vige tal misto de conhecimento e idealização é que o grego clássico opõe o agir – a *práxis* –, a ação que é livre e consciente e tem um fim em si mesma, à produção, a *poiesis*, que não é livre nem autoconsciente, porque, sendo obra do artesão ou do escravo, se subordina a um fim externo.

O “mistério” da arte clássica, o seu composto de consciência e idealização, consiste, pois, numa peculiaridade historicamente irrepitível ou única, vale dizer, irregatável pelos “classicismos”. Noutras palavras, um tal estado de equilíbrio, cuja instabilidade e cuja peculiaridade são sublinhadas por Argan, deve-se à pressuposição de uma continuidade reflexiva e essencial entre Natureza (*Physis*) e *Logos*; pressuposição que é irregatável, o que desde logo esvazia, para Argan, todo classicismo ou retorno ao modelo clássico. Em síntese, a premissa de um princípio comum entre o *Logos* e a Natureza, isto é, de que a consciência compartilhe do mesmo fundo que a Natureza, premissa da qual a *mimesis* é o fruto mais visível e

---

<sup>15</sup> *Idem*, vol. I, p. 48.

<sup>16</sup> *Idem*, *ib.*.

ao mesmo tempo a prova, tal premissa é própria, não de uma verdade intemporal e eterna, mas de um estágio do processo histórico. Por isso, Argan conclui: “a universalidade da arte clássica não é uma qualidade supra-histórica, mas identifica-se com a sua historicidade. Diremos, pois, que talvez em nenhum outro período a arte tenha expressado tão plenamente a realidade histórica, no seu conjunto, como no período dito *clássico* da arte grega”<sup>17</sup>.

Logo, a metafísica do ideal clássico ou do seu valor intemporal, que nutriu tantas experiências estéticas idealizadas, ao longo da história da arte ocidental, deve dar lugar, deste modo, à consciência do clássico como matéria histórica, o que necessariamente leva à revisão crítica dos classicismos posteriores. A operação crítica de Argan, assentada no juízo histórico, revela o classicismo como falsa consciência dos modos de trabalho e produção.

Em conclusão, uma determinação precisa e materialista dos classicismos, tão recorrentes na tradição artística ocidental quanto a apologia da forma estatal imperial romana, torna-se possível mediante uma crítica que dissolve o valor intemporal do clássico e desobstrui, pois, a possibilidade de conhecimento do processo histórico e das diferentes espécies de arte. Nesta perspectiva, Argan acaba por resumir o classicismo, por oposição ao clássico, como o “conceito... (que) se aplica aos períodos em que a arte clássica é assumida como modelo e imitada”<sup>18</sup>.

Deste modo, o signo distintivo, a linha divisória construída pelo juízo de Argan para marcar a oposição entre o clássico e o classicismo, é a recusa pelo último do conhecimento do presente. Enquanto o clássico, neste prisma, antecipa já algumas das feições do realismo moderno – realismo, note-se, que Argan elegerá como o fundamento e o fio condutor da arte moderna –, já, por outro lado, o classicismo vem a ser posto como recusa do presente e da história, e assim “não somente implica a desconfiança na capacidade da arte de exprimir a realidade histórica presente, mas também, reduzindo a arte à imitação de modelos históricos, anula o valor de criatividade que é próprio da arte clássica”<sup>19</sup>.

Para concluir este passo, cabe destacar, nesta oposição entre o clássico e o classicismo, que visa a uma tipologia de contrários, a distinção fundamental entre a arte *como inquirição do presente e afirmação de si*, e, no pólo contrário, *a arte que se nega a si mesma quando se nega a tratar do presente*. Este corte distintivo irá se repropor no exame de outras estruturas artísticas, pertinentes a outras situações históricas, a indicar que ele constitui, para Argan, um juízo de valor e uma prova de verdade, enfim um partido e um parâmetro constitutivos do seu método.

---

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>18</sup> Idem, p. 65.

<sup>19</sup> Idem, *ibidem*.

### Um complexo funcional

Passando a um outro exemplo que propõe agora um confronto entre a arte aúlica cristã, de Ravena, próxima estruturalmente do modelo bizantino, e a arte românica – esta delineada curiosa e sugestivamente como proto-realista e protomoderna –, observaremos, outra vez, a construção de contrastes, como operação essencial do método de Argan. Do confronto de tais determinações, postas em reciprocidade, engendra-se uma dialética, mediante a qual o leitor, além de se esclarecer sobre o período em questão, poderá extrair elementos de juízo válidos para o juízo histórico acerca de sua própria atualidade, de algum modo deslocada e posta numa nova perspectiva à luz do passado, como no caso da conexão sugerida entre o artesão românico e o produtor moderno.

Assim, por exemplo, no que toca à comparação entre a arte cristã imperial, de Ravena, símile à bizantina, e a arte românica, Argan destaca, na primeira, a concepção do espaço, a partir de sua definição essencialmente cromática, como entidade luminosa, cuja saturação colorística advém dos mosaicos e se sobrepõe à espacialidade arquitetônica<sup>20</sup>. Em correspondência, “a alma tanto mais resplandece quanto mais despojado é o invólucro corpóreo; a matéria é finita, mas infinita a luz divina que a preenche. O mosaico não somente reveste as paredes (do *Mausoléu de Galla Placidia*, Ravena, c. 450), mas as substitui: chanfra as arestas, deforma o contorno dos arcos, anula a intercessão dos planos, impõe por toda parte a lei da continuidade da transmissão de luz”<sup>21</sup>.

Situados à distância histórica, determinado o contexto original próprio, o fazer artístico e a sua técnica serão objeto de uma dupla determinação. A primeira circunscreve o fazer e a sua técnica, segundo os termos do momento original, ou seja, de acordo com a intenção de sua aplicação inicial. Assim, coerente com a diretriz do neoplatonismo plotiniano, que dita a supremacia absoluta do espírito sobre a matéria, “a técnica mosaica é propriamente o processo de restituição da matéria, de sua condição de opacidade à condição espiritual, da transparência, da luz, do espaço”, conforme indica Argan<sup>22</sup>.

Entretanto, uma outra determinação também é possível, para o ponto de vista moderno, na qual a arte se equipara ao trabalho. Assim, a prospecção de Argan, ao visar à materialidade do processo produtivo, neste caso, do mosaico, irá destacar e liberar, conforme se verá, o trabalho nele encerrado: “o mosaico é feito de pequenos pedaços de massa vítrea; essas *pastilhas*, porém, não têm todas o mesmo tamanho, a mesma forma, a mesma transparência, a mesma qualidade

---

<sup>20</sup> Idem, p. 253.

<sup>21</sup> Idem, pp. 253-4.

<sup>22</sup> Idem, p. 255.

reflexiva e, além disso, são fixadas na argamassa do reboco em diversos níveis e com diversas inclinações, segundo a inspiração e a experiência do operador. A superfície desigual que assim se obtém reflete a luz, mas refratando-a em infinitos raios, de modo que apareça cheia de pontos cintilantes, animada por uma intensa vibração, quase molecular”.

“A competência do mosaicista, que naturalmente interpreta um desenho dado, consiste, precisamente, em dar à cor a máxima profundidade de campo e a máxima vibração de superfície, como também uma absoluta exatidão tonal. Obtém esses valores com a tessitura vivaz das pastilhas e com o atento controle da luminosidade da cor. Uma vez que, naturalmente, a matéria não lhe permite misturar as cores, usa o recurso de iluminar áreas mais frias (por exemplo, de azuis e verdes), inserindo no conjunto algumas notas quentes (amarelos, vermelhos) ou mesmo, inversamente, rebaixando um matiz muito forte com outro mais brando”<sup>23</sup>.

Em conclusão, da tensão dialética entre duas determinações iluminam-se dois contextos históricos. Ademais, o trabalho contido no procedimento antigo, outrora capturado e armazenado sob a significação espiritual referida, desperta no horizonte histórico moderno, no qual a arte se concebe como trabalho e, tocado pela interpretação materialista, vem dialogar diretamente com materiais da linguagem moderna que eventualmente guardem algum tipo de contigüidade com o processo material antigo de trabalho, no caso do mosaico, pode-se dizer, por exemplo, em distintas direções, com as pinceladas pontuais impressionistas ou com as pinceladas moduladas e seriais de Cézanne ou ainda da pintura pontilhista pós-impressionista. Ao analista, em cada caso, competirá decidir dialeticamente como e para onde encaminhar a comparação entre o procedimento moderno e aquele antigo, relido na perspectiva materialista...

A contraposição entre a tecnologia românica e aquela bizantina, acima referida, oferece um outro exemplo. Deste modo, no contexto aúlico bizantino, a tecnologia “é pensada como o modo de interpretar, de refinar e de sublimar a matéria, reduzi-la ao valor espiritual da forma símbolo”, e em tal “*transsubstanciação* da matéria (...) renuncia-se a inventar novos tipos e formas novas, preferindo-se assumir por completo a experiência do passado e proceder no sentido de uma perfeição sempre maior, de uma sempre mais sutil, até mesmo sofisticada, quintessência estilística”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Idem, p. 254.

<sup>24</sup> Idem, pp. 275-6.

Já na determinação da tecnologia românica, a relação entre a religião e a técnica aparece combinada ao renascimento das cidades, que têm sua força e segurança assentadas na produção de riqueza, e não mais na força militar ou na capacidade de rapina. Assim, “o artesão que pega um pedaço de ouro ou mesmo de matéria não-preciosa e passa um tempo de sua vida, com uma experiência herdada ou adquirida, a modelá-los ou a entalhá-los, a associá-los harmoniosamente a outras matérias, continua, de certo modo, a obra criadora de Deus; e uma vez que o próprio Deus criou essa matéria como perfectível através da obra humana e, portanto, aquela matéria tem em si um princípio espiritual, tal obra não deve anular, esconder ou aviltá-la, mas interpretá-la, desenvolver todas as suas possibilidades e as forças que traz em si”<sup>25</sup>.

Assim, do método que recorre à constituição de tipologias contrárias pode-se dizer, como o fez Antonio Candido a propósito de metodologia similar, “a exploração de conceitos polares”, empregada por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, que “a visão de um determinado aspecto da realidade histórica é obtida, no sentido forte do termo, pelo enfoque simultâneo dos dois; um suscita o outro, ambos se interpenetram e o resultado possui uma grande força de esclarecimento”<sup>26</sup>.

Com efeito, o “jogo dialético” entre ambos os conceitos<sup>27</sup>, além de situar historicamente a relação entre religião e técnica, conforme acima, obtém, como se verá a seguir, uma síntese entre práticas econômicas produtivas, o nível alcançado pelo engenho humano na transformação das matérias, e a oferta destas, cujo resultado faz aflorar a formação da noção moderna de progresso e ilumina a estruturação de um novo modo de produção.

Uma vez que, na esteira das observações de Argan, a descrição vívida das estruturas é ao mesmo tempo análise e interpretação do processo histórico, não como série de dados positivos, mas como movimento de reordenação de estruturas sociais, o melhor é se acompanhar o curso das idéias do autor neste elucidativo trecho: “a revolução tecnológica românica não nasce da descoberta de novas matérias, de novos instrumentos, de novos processos operacionais; estes transformam-se, certamente, mas no âmbito e como consequência de uma transformação mais profunda da cultura e da vida social. Quanto às matérias, a renovação consiste, sobretudo, no emprego de materiais não necessariamente preciosos: se o valor é dado pelo procedimento ou pelo trabalho, ele é tão maior e tão mais

---

<sup>25</sup> Idem, pp. 283-4.

<sup>26</sup> Cf. Antonio Candido, “O significado de *Raízes do Brasil*”, prefácio, in Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. XIV.

<sup>27</sup> Cf. idem, *ibidem*.

meritório quanto mais se parte de baixo, da matéria que não tem um valor em si”. Prosseguindo, Argan comenta que, na arquitetura, a parede nua prevalece sobre a incrustação marmórea, enquanto na escultura a pedra substitui os mármore preciosos, raros, e, no caso da pintura, o afresco concorre com o mosaico. Todo esse processo, explica Argan, é também uma necessidade econômica: “o artesão é autônomo, opera com as próprias forças, as matérias-primas do seu trabalho não lhe são dadas pelos tesouros da corte, como no caso do artesão bizantino. Em contrapartida, a consequência é um aumento quantitativo da produção, cujos custos são limitados: a arte não fica mais nos limites de uma corte, mas se difunde e, portanto, passa a exercer sua influência sobre círculos sociais muito maiores. O artesão bizantino punha a serviço do sistema, da hierarquia político-religiosa, uma técnica refinada, guiada por antigos cânones, em certo sentido perfeita: o grau da perfeição ideal podia ser deslocado, e até mesmo elevado, mas a estrutura de procedimentos permanecia a mesma, apenas variando o grau de refinamento. O artesão românico é responsável pela própria produção, deve vencer a emulação, a concorrência, inventar novos tipos para atrair o interesse: sua técnica não é *perfeita*, mas *progressiva*. A partir de então, o conceito de progresso e de renovação liga-se ao da técnica: se a técnica bizantina é tanto melhor quanto mais estritamente fiel ao cânon e próxima a um arquétipo ideal, a românica é tanto melhor quanto mais nova, inventada. A idéia de invenção está ligada à idéia de progresso, progride-se inventando. Pressupõe a experiência da tradição que se quer superar, segue um desenvolvimento histórico, ou seja, a técnica se faz história numa sociedade que reafirma o valor da história e o seu finalismo. Essa ênfase na experiência histórica, que é experiência de um desenvolvimento, em vez de ser baseada sobre princípios teóricos, absolutos e imutáveis, é outro aspecto fundamental da tecnologia românica”<sup>28</sup>.

Para terminar, a análise das formas artísticas e arquitetônicas, conforme acima, caracteriza-as como sínteses cognitivas, próprias a um momento histórico. Como sistematizá-las enquanto história da arte, nos termos de Argan? O melhor, talvez, seja recorrermos aqui a mais um par de contrastes polares e a um paralelo ilustrativo. Se a catedral, em oposição ao castelo feudal, constitui como tipologia construtiva inventada pelo homem medieval, um “monumento cívico” no qual “a comunidade manifesta todas as suas capacidades”, e ainda a “grande riqueza comum” que conserva “o que de mais precioso produz o artesanato citadino e o que os mercadores trazem de países longínquos”, pode-se, em paralelo, conceber a história da arte, como forma de totalização inventada modernamente, também

---

<sup>28</sup> Idem, pp. 284-5.

em termos análogos aos que Argan utiliza para a catedral, quando a designa como “a imagem viva do sistema (...) um complexo organismo funcional: (cujo) (...) espaço não é mais um espaço de contemplação, mas de vida”<sup>29</sup>.

Como imagem viva do sistema e organismo funcional complexo que constitui um espaço de vida, a história da arte se torna, segundo a elaboração crítica de Argan, em contraposição ao sistema de alienação e apropriação capitalista do trabalho, história do trabalho como fator de refundação da humanidade ou, para parafrasear as palavras do autor, citadas antes, história plena do trabalho enquanto trabalho socialmente afirmado<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> *Idem*, pp. 285-6.

<sup>30</sup> Ver nota 13, acima.

MARTINS, Luiz Renato. A arte entre o trabalho e o valor. *Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Revan, v.1, n.20, 2005, p.123-138.

***Palavras-chave:*** História da Arte; Trabalho; Valor; Direito.