

V. LICINIO CARDOSO

PREFACIO

À

FILOZOFIA DA ARTE

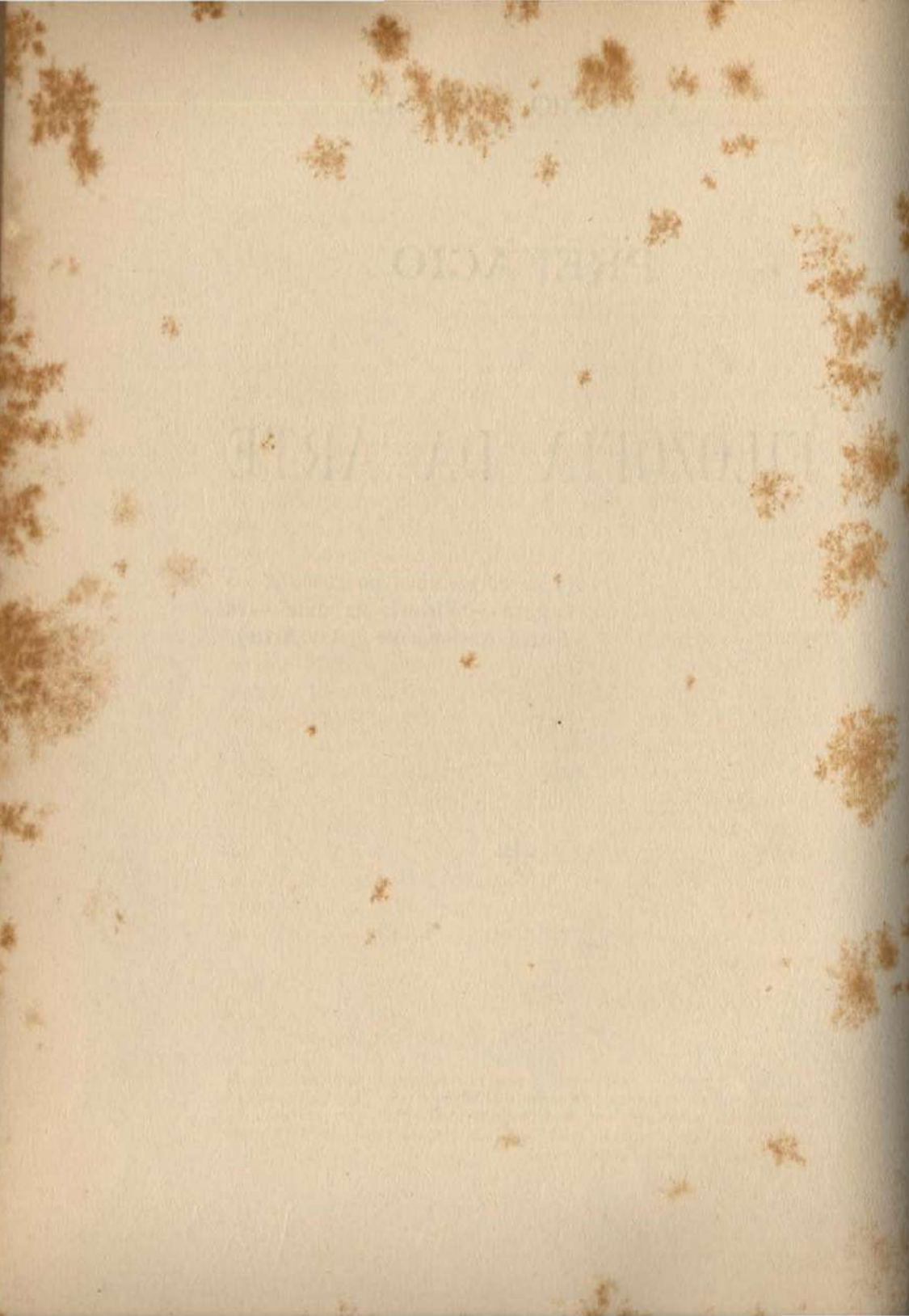
(Téze apresentada ao concurso da
cadeira —“Historia da Arte”—da
Escola Nacional de Belas Artes)



RIO DE JANEIRO
Typ. do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C.

1917

743



"Il faut aller à la vérité avec toute son âme."

PASCAL.

ADVERTENCIA (*)

O fato das pajinas que se vão seguir constituirão uma teze apresentada á douta Congregação da Escola de Belas Artes dispensa, é claro, todo e qualquer comentario a que ficaria mui naturalmente obrigado o autor se acazo essas pajinas devessem ter outro fim que não esse de fundamentar, conforme o regulamento, a pretensão á sua admissão entre os candidatos a concurso a uma das cadeiras da referida Escola.

Não cabem aqui nem mesmo considerações sintetizando o proprio trabalho, o que viria constituir um verdadeiro prefacio com a feitura de *post-facio* natural e comum, nem tão pouco considerações outras tendentes a resaltar os pontos onde se julgasse de mais indispensavel a necessidade de insistencia.

O titulo de *prefacio*, — tomado em sua verdadeira acepção, — pareceu-nos adequado a este esboço, considerando que estas pajinas não terão outra vida senão a da propria teze: elas virão a desaparecer si acazo tempos futuros permitirem a possibilidade ou a oportunidade de substituil-as por escritos mais pensados, mais calmos e muito mais detalhados sobre o assunto.

Rio, (19-4, 4-5) 1917.

V. LICINIO CARDOSO.

(*) A grafia uzada neste trabalho obedece á tendencia racionalmente simplificadorã, que, passada a primeira faze de opposição intuitiva á *novidade*, vai mui naturalmente ganhando terreno. A' carencia de uma revizão mais cuidada são devidas as falhas de uniformidade acazo encontradas.

3/63/12
20/10/12

§ 1 — Considerações preliminares

As dificuldades que têm impedido sempre o estudo positivo das artes são do mesmo genero das que o homem deparou para poder estabelecer um julgamento, fixar uma norma critica e chegar a uma concepção sobre as civilizações que se foram formando atravez dos tempos; tais dificuldades são, em rezumo, identicas ás que entravaram o desenvolvimento da sociologia, cujo esboço científico teve forçoza-mente de ser retardado, não só pela sua dependencia aos demais ramos da especulação humana, como pela propria complexidade inerente aos fenomenos sociológicos.

Dificuldade
julgamento
arte

O que se tem passado em sociologia nada mais é, alias, do que a repetição das dificuldades já superadas pela inteliencia do homem em outros departamentos científicos. E mesmo da possibilidade dessa analogia é que nos vem a luz guiadora. Toda ciencia é sempre o fruto de abstrações; é o resultado da "filtragem" do objetivo atravez do subjetivo; é uma simplificação, ou, melhor, uma esquematização dos fenomenos naturais.

Ciencia é, pois, uma catalogação, — *tendendo á síntese e tendo por fim a previzão* —, do que se sabe sobre a natureza.

Em astronomia se vê que o homem só é senhor de suas observações, isto é, delas pode tirar todo partido, quando consegue tornal-as independentes do local particular em que as faz. Das observações de na-

cimentos e ocazos heliacos, (1) dos caldeos e egípcios, ás observações dos gregos, que desde Tales estabeleceram os rudimentos da ciencia astronomica, vai a grande differença entre o empirismo concreto e os primeiros frutos da abstracção scientifica. Mas as previzões baseadas nessas observações ainda são insufficientes para que venham a constituir verdadeiramente a ciencia astronomica e é necessario esperar até que as “correções” oriundas da teoria da *parallaxe* (correção da eccentricidade do observador e transporte abstrato para o centro da terra), da teoria da *refracção* (correção do meio atmosferico, das theorias da *aberraçáo da luz*, da *nutação* do eixo da terra, etc., etc., é necessario esperar, diziamos, até que essas correções permitam passar das condições ideais ás condições reais, dentro das quais seriam impossiveis a abstracção e a generalização, indispensaveis ao estabelecimento da ciencia astronomica, como de qualquer outra.

Recorremos de preferencia a esse ezemplo da astronomia, — ao qual, de resto, tambem aludiu Lafitte para evidenciar a similhança das difficuldades encontradas nos fenomenos sociologicos — pela maior clareza que ele empresta ao confronto, clareza que acreditamos menos flagrante se a analogia fosse pedida ao mundo da fisica ou da biologia.

Parece-nos não ser mistér aduzir considerações outras para poder afirmar, em syntheze, que os embaraços para a apreensão dos fenomenos sociologicos, — e, mais ainda, das manifestações artisticas das civilizações, que é no momento o que nos importa, — redundam todos na propria difficuldade em atinjr a abstracção completa, de necessidade bazica e imperioza, das influencias multiplas do meio.

E' imprescindivel que o ezame das produções de arte seja feito, por assim dizer, a olho nú, sem as di-

(1) Aparições e desaparições de um astro com os raios do sol.

minuições e os aumentos falaciosos das lentes perturbadoras da visão clara e perfeita, sem as influencias ancestrais ou de educação, sem principios aceitos *a priori*, sem o preconceito das raças, fóra do campo fixado por uma dada religião, izento, finalmente, de convenções morais, que, por serem individuais — ou de uma epoca —, não devem intervir no estudo das manifestações da arte, nem na sua observação, na sua compreensão, no seu julgamento, isto é, — na filosofia da arte.

Compreendido o problema em toda sua complexidade, encaradas todas essas perturbações, percebidas todas as influencias, viciosas, mas naturais, de que foram vitimas os observadores, resalta daí mesmo a esplicação clara e segura da inexistencia, até hoje, de uma filosofia pozitiva da arte.

Que metodos têm sido empregados para o estudo da arte? Procurando sintetizar, poderemos afirmar que com eceção de A. Comte e Hegel, (está claro que os dicipulos não merecem citação desde que não hajam aduzido novas considerações importantes), os observadores não foram alem do *empirismo* (metodo historico, classico) e da metafizica (tipo do “apriori”), metodos ambos insuficientes: um perturbador, congestionado pelo acumulo de detalhes, incapaz de impressões de conjunto, sem espirito de sintheze; o outro desviado numa orjia de especulações mentais impotentes para dirigir o estudo, a observação, o julgamento, a verdadeira compreensão das obras de arte. No topo de um está Aristoteles, augusto pelo fulgor do seu genio, ainda assim impotente numa epoca em que era impossivel a compreensão pozitiva da arte; seguem essa trilha todas as *historias da arte*. A’ testa do outro metodo está Platão, o metafizico das *ideias*; a ele se filiaram todo o idealismo subjetivo de Kant e sua escola, e toda a metafizica da arte, batizada com o nome pomposo de “estetica”.

Metodos para o
estudo da arte

Ao lado dessas duas grandes escolas ha uma serie grande de ensaios mais ou menos incompletos. Ha a repetição do rigorismo moral de Plutarco em Ruskin; ha a arte apresentada como instrumento da moral ou a ela subordinada, com Lessing e Fichte; ha a concepção de uma subordinação mais ou menos completa da arte á religião cristã, com Schelling, Ruskin e Tolstoi; ha ensaios imprecizos, como o de Schopenhauer; ha trabalhos incompletos, como o de Taine.

Não é mister decer aqui á critica pormenorizada, nem para isso propicio o momento. Mas é de notar que a critica fica feita em conjunto pela propria affirmação de que nenhum deles empregou o metodo pozitivo, resalvados Comte e Hegel, que, acreditamos, não atinjam o fim colimado pela impossibilidade da obtenção de melhores e mais completos materiais. Refirimo-nos, é obvio, aos dados, aos estudos sobre as civilizações antigas, ás descobertas, ás recomposições, ás decifrações, relativamente recentes e posteriores a Hegel e a Comte. Não ha negar a importancia dessa circumstancia, tanto melhor avaliada quanto mais a fundo forem pezados e analizados os materiais que o meio occidental forneceu a Hegel e a Comte, na primeira metade do ultimo seculo, recursos esses bem escassos em comparação á contribuição que a historia oferece hoje, em seus diversos ramos, aos estudiosos do assunto.

O "gosto" em arte

Posta assim em relevo a necessidade de ser o observador inteiramente izolado de seu meio e epoca, para que possa, identificando-se tanto quanto possivel aos meios e epocas das civilizações passadas, vir a comprehender convenientemente essas civilizações e as obras de arte por elas produzidas, imbuindo-se do espirito que as creou, firmada essa condição complexa, que a filozofia da arte ezije, fica ao mesmo tempo posta em fóco a necessidade do filozofa se abster

do seu “gosto” proprio, quando pretenda um julgamento imparcial e uma compreensão segura das artes que tenha de observar, estudar, analisar e sintetizar. A palavra “gosto” vai aí empregada no seu mais amplo sentido, mas na aceção comum de uma capacidade individual e natural, (claro está que também função do meio) para compreender, para “apreciar”, uma dada obra, escola, estilo, ou forma de arte. Sentindo-nos impotentes para precisar o nosso pensamento, recorreremos á analogia, *grosso modo*, com outros fenomenos, interessantes por si mesmos, mas muito menos complexos, mais organicos e menos espirituais (queremos dizer de menor relação com a fizio-logia cerebral): — são os fenomenos referentes ao paladar diverso que se tem dos alimentos. As ciencias de applicação estão, com efeito, tendendo á affirmacão de que o “gosto” agradável ou desagradável de um dado alimento é função directa da faculdade do organismo em assimilar-o, e o que ha algum tempo se attribuia quazi esclu-sivamente ao dominio da psico-logia vai sendo relegado ao campo da fizio-logia, sob um ambito mais geral.

Esboçado, por analogia, o que queremos significar com a palavra “gosto”, percebe-se logo a verdade da nossa teze que o observador de arte deva ser um espirito positivo, — livre das peias teologicas e metafizicas, pois que só um espirito que tenha vencido aquelas etapas é que pode possuir a capacidade organica (psiquica) para assimilar uma obra de arte *qualquer* e produzida por *qualquer* dos 3 estados de evolução mental do homem. Acreditamos que um espirito caracteristicamente teologico não esteja na altura de conceber, de compreender, de “assimilar”, em toda a sua plenitude, a beleza da arquitetura grega, da escultura romana de retratos, da pintura flamenga ou holandeza, com as suas tendencias pronunciadas ao realismo; nem tão pouco de “aceitar”, em literatura, ou no proprio mundo real, um personajem ajin-

do humanamente, isto é, na independencia de uma ação divina.

Noção de evolu-
ção da arte

A evolução da civilização está para a evolução mental do homem, como a evolução da arte para a propria evolução da civilização. Concebida a arte como o primeiro gráo de apreensão da verdade, pelo homem em face do universo, a obra de arte constituiu o meio pelo qual ele a expressou: e a arte é, em resumo, á fôrma por que uma civilização *fala* ao mundo.

Lembrámos atraz a lei de evolução do espirito humano: do período imaginativo ao pozitivo, da contemplação á ação, do estado emotivo ao racional. Dela decorre, como mera consequencia, a lei de evolução das sociedades, — a lei dos tres estados. Daí é facil perceber que, sendo a arte o fruto, o produto, o resultado da civilização, a sua evolução se fez obedecendo áquella mesma lei.

Essa afirmação encerra precizamente todo o nosso modo de encarar a questão; ela contem a lei geral de evolução das artes, e, portanto, a lei particular que traduz a evolução de cada arte individualmente considerada. Não esquecido o sentido em que se deve tomar a noção de lei, o estudo detalhado do gráo em que a referida lei é verificada dentro de cada arte e para cada civilização, constituirá, então, a propria filozofia da arte.

Antes de chegar a essa concepção verdadeira da arte, considerada, identicamente ao que foi feito para a ciencia, como um todo e sujeita a uma lei de evolução, é mister que o observador tenha notado que as artes variam com as epochas, com os meios, com as civilizações. Uma vez descoberta essa mutabilidade, é que o espirito pozitivo inquire se não ha uma lei de evolução e procura desvendal-a no emaranhado de circumstancias que a deformam, que a disfarçam, que a occultam.

A arte é, como tudo mais, uma função do meio.

E este é o complexo de condições que caracterizam uma determinada sociedade, uma determinada civilização. A aceitação daquele principio é fundamental; sem ele é impossível a verdadeira concepção da arte. Pelo modo por que vamos alinhavando a nossa esboço, inclinamo-nos a crer que aquele conceito, tão lógico, tão racional, tão positivo, será recebido como indiscutível, e por isso não podemos deixar de frisar que o prisma falso, acanhado, porém o comum, através do qual se examina o assunto, decorre da falta da noção de evolução da arte como função do meio.

Aqueles que estiverem habituados ao manuseio e leitura de obras sobre arte, — em qualquer dos seus ramos —, hão de concordar no que aqui afirmamos, relativamente ao fato da critica e julgamento quasi nunca admitirem uma evolução para arte, seja ela qual fôr, entretanto que essa evolução nada mais é do que o reflexo da evolução do proprio meio que produziu a arte. A critica, — dizemos critica e julgamento propozitadamente, para não empregar a palavra filosofia —, abandona inteiramente a mezologia da arte; daí os erros comuns egocentricos, de um julgamento falso, como consequencia de noções preconcebidas, noções colhidas quer no meio social particular do proprio observador, quer em meios passados estudados e demaziada ou escluzivamente assimilados por ele.

Confusão no julgamento de arte

Tanta é a variedade de opinião de julgamento em pintura, em escultura, em arquitetura, — para só falar na classe de artes onde, mui naturalmente, dada a fórmula material do meio de expressão, o julgamento por meio da palavra se torna muito mais facil do que para as proprias artes da palavra —, tanta é variedade de opinião que se tem a impressão de que todos os recursos da dialectica já foram utilizados. No entanto, por maior que seja a majia de tais recursos, força é confessar que em materia de critica, de jul-

gamento, de compreensão de arte, reina ainda em sua plenitude a confusão.

Não ha uma só escola de pintura, um tipo de escultura, um estilo de arquitetura, que não tenha sido admirado e vilipendiado, accito e repudiado, compreendido e estigmatizado. Ainda mais. Não ha uma obra de escultura legada pela civilização grega, não ha talvez um quadro dos grandes mestres do renascimento italiano, um templo, um palacio, um dos grandes tipos architectonicos, enfim, que não tenha sido alvo das mais diversas criticas, que se chocam, por vezes, num completo antagonismo. Tal é a obra de critica que se avolumou atravez do seculo passado. Em rezumo, é sempre o mesmo erro, é sempre uma unica a faceta observada de um todo que só pode ser abarcado pela vizão prévia de conjunto, para depois então ser considerado em detalhe, pela analize de suas multiplas facetas: é uma noção de ideal, de beleza, de arte, enfim, decorrente da compreensão de uma dada escola e, em seguimento, a serie de conclusões que devem manter a repulsa para quaisquer outras manifestações de arte que se não coadunem com aqueles conceitos já preestabelecidos.

Não ignoramos que o mundo da arte é mais o mundo das emoções que o de raciocinio; que o seu ambito é mais o das imagens, das ideias, das fórmulas, e muito menos o dos conceitos, das noções; que a arte é como um primeiro gráo de apreensão da verdade, como uma primeira faze da compreensão do mundo; não ignoramos que os julgamentos em arte são mais influenciados pelas emoções recebidas do que pelo raciocinio; mas apesar de tudo parece-nos já tempo bastante, parece-nos já haver material suficiente para o estabelecimento de noções positivas e fixas com respeito ao julgamento em arte.

O estudo do meio

Nos termos em que a escola positiva coloca o problema da arte, rezulta impossivel o seu estudo sem

consideral-a como consequencia, fruto e resultado do meio que a gerou e produziu. Daí se infere uma outra face das difficuldades do problema, em razão da propria deficiencia dos dados fornecidos pela historia.

Pode-se afirmar, sem menosprezo por trabalhos de enjenho e de valia, que antes de A. Comte não se havia ainda tido uma imagem aproximada da evolução das sociedades, uma representação esquematica dos seus estados de equilibrio mais caracteristicamente estaveis, uma sintheze da propria historia. Sem evolução não ha progresso, não ha desenvolvimento de funções; sem lei não ha ciencia; sem ciencia não ha a apreensão da verdade, a compreensão dos fenomenos. Mas mesmo o genio de A. Comte não poudé, — tão grande era a complexidade dos fenomenos sociologicos e tão parca ainda a quantidade de dados colhidos —, abarcar a evolução das sociedades nos seus verdadeiros termos, e daí a propozição mais simples, feita e documentada por ele, de que paralelamente á evolução mental do espirito humano a evolução das sociedades havia marchado do Oriente ao Occidente, ininterrupta, continuada, una, — da Grecia a Roma, de Roma á idade média cristã, e desta á civilização occidental dos nossos dias. A. Comte não admitiu a historia como um conjunto de historias de civilizações até certo ponto distintas, que se houvessem desenvolvido, brilhado e fenecido aparte umas das outras. Da Grecia á França do seculo XIX, ele viu uma sequencia, uma civilização unica, atravez da qual o individuo progrediu continuamente, atravez da qual a evolução mental, primeiro da intelligencia (Grecia), depois do carater (Roma), e emfim do sentimento (idade média) se fez quazi numa acendencia unica, como se a sua representação em linguagem grafica carteziana fosse dada pela imagem de uma curva sem maximos e minimos pronunciados.

A historia



Torno a insistir nesse ponto pela sua importancia capital. Sabemos bem de historiadores que aceitam a historia sob esse aspeto de varias civilizações,—umas isoladas, outras em luta, vencidas, trabalhadas pela guerra e pelo commercio, mescladas e vingadas, — tanto menos dependentes entre si quanto mais consideravel o tempo que as separa de nossa epoca atual. A tais historiadores falta, porem, sempre um certo espirito positivo, para comprehenderem que os phenomenos sociais devem ser estudados á luz da ciencia, devem constituir corpo para o estabelecimento da sociologia.

Acreditamos, em rezumo, que cada civilização tende a seguir a lei dos tres estados, sem que nenhuma delas, entretanto, tenha ainda atinjido o estado positivo. As ações e reações que se desenvolvem entre civilizações contemporaneas determinam nelas profundas modificações, chegando por vezes até á assimilação e absorção.

Afigura-se-nos que representamos bem a ideia de civilização coordenando-a aos seus elementos definidores: — arte e ciencia; daí o aceitarmos, por ezeemplo, contrariamente ao comum da historia e ao proprio A. Comte, que a civilização arabe (Renan já mostrou o sentido em que se deve tomar o termo “arabe”) foi superior á civilização cristã da idade media.

Encaramos o renascimento como simples evolução, rapida e, em realidade, apressada pela circunstançia de obras da antiga civilização greco-romana terem vindo a servir para modelo, para incitamento, ou para a propria copia. Embora com outros caracteristicos, acreditamos que aquella evolução seria fatal, como consequencia da propria evolução mental do individuo: o renascimento é a passagem de uma parcela da humanidade, — que se alastra atravez do conti-

nente europeu —, do estado teológico ao metafísico. (*)

Consideramos, em síntese, o renascimento como uma simples evolução social natural, por sua vez o mero resultado da evolução mental do individuo isolado.

As condições propicias para o desenvolvimento evolutivo de uma dada sociedade, — isto é, um determinado povo ajindo num dado meio físico —, ainda não foram convenientemente estabelecidas sobre base científica, o que não importa, porem, supor que não o venham a ser de futuro. Até certo ponto pode-se desde já afirmar que a orientação que tem sido impressa á questão, vista por uma de suas multiplas faces e para a qual, de resto, foi mesmo especialmente focalizada a atenção do espirito humano, é erronea. Refirimo-nos aos preconceitos firmados sobre raças, ás divizões hierarquicas que pretendimente se tem querido estabelecer, ás noções falsas sobre a inferioridade das raças mestiças, noções essas caras ao espirito europeu, como se ele proprio não fora oriundo de um organismo trabalhado pelo tempo e pelo cruzamento. Mesmo sem precisar condições, pensamos que, pelo testemunho imparcial e atento da historia, se pode, e com vantagem, defender a teze favoravel ao cruzamento, como pensamos ainda que a Europa

(*) Compreendido o renascimento como evolução natural, resalta a indagação de saber se toda a Europa estava naturalmente preparada para esse movimento, indagação a que a propria historia responde pela negativa. A "reforma" nada mais é do que reacção por parte dos países do norte a esse movimento: é a reacção de uma outra parcela da humanidade que não estava organicamente preparada para essa evolução, evolução que aliás só mais tarde veio ella a sofrer. Condições especiais determinaram essa reacção de Lutero mais pronta do que as duas outras perfeitamente analogas do "calvinismo" e "protestantismo" que são ainda a repetição do mesmo fenomeno em outros organismos sociais. O "jezuitismo" é a reacção da reacção, é verdadeiramente, na Italia, um "contra-renascimento". Analogamente e com maior flagrança a "inquisição" é, na Hespanha principalmente, uma outra forma de "contra-renascimento". O estudo da arte, — a arquitetura especialmente, — em todos esses meios confirma de fato o julgamento da historia.

não percebeu a verdadeira ação benéfica, sobre o desenvolvimento mental do homem, de meios físicos especialmente propícios. Quando a ciência houver conseguido desvendar com o critério guiador e seguro que lhe é próprio, esses meandros obscuros sob que se apresentam as dependências do indivíduo e da sociedade ao meio físico, por esse tempo, dizemos, será integralmente construída a política, — o topo das ciências sociológicas —, que pode ser definida como a direção da sociedade, — todo complexo, pelo acervo do passado e do presente — encarada como função do meio físico em que se ajita. Daí o advento de uma política positiva tendo por fim o aparelhamento e preparo do homem para vencer o meio físico, e tendo por meta, concomitantemente, a melhoria do tipo, o desenvolvimento mental do indivíduo. Será uma política racional, orientada cientificamente para a evolução do indivíduo e, conseqüentemente, da sociedade. Mas tudo isso virá num futuro longínquo, impossível de ser precisado em época, mesmo vaga, tamanha é a complexidade das condições influenciando esse movimento evolutivo. Basta refletir que tudo quanto a humanidade, — apenas a sua parcela mais adiantada — tem colijido de mais positivo nessa esfera, assenta ainda sobre uma base material: aludimos ao fundamento e estabelecimento da política econômica, a política do trabalho material, a política da independência.

Desenvolvimento
da capacidade
de expressão

Sob o ponto de vista de produção artística, a evolução mental do indivíduo pode ser referida ao desenvolvimento da capacidade de compreensão e descrição; uma arte é sempre um meio de expressão. Nas artes plásticas, como nas artes da palavra, vê-se sempre o sentido dessa evolução. O desenvolvimento e brilho da pintura é consequência do desenvolvimento, — a função criando o orgão — do “centro de pintura”, como se poderá chamar analogamente

ao “centro da palavra”. A capacidade de “distinguir” as côres é decorrente do desenvolvimento organico, (os gregos, por exemplo, ficaram sob esse aspeto muito aquém dos pintores do renascimento), como se compreende facilmente aceitando a teoria de Goethe em lugar da teoria newtoniana, isto é, “substituição da divizão do raio luminoso pela divizão da atividade da retina”. O desenvolvimento do “centro de invenção” nos Estados Unidos pode nos dar ainda uma ideia do desenvolvimento da capacidade de escultura dos gregos ou da capacidade poetica dos hespanhoes dos “romanceros”.

O estudo do meio grego é sempre o mais favoravel. A Grecia herdou atravez da Fenicia o legado ejipcio e assirio, mas assimilou-o e desenvolveu-o com tal pujança em tempo relativamente tão curto, que nunca será demaziada a nossa admiração. Considere-se a evolução do teatro grego, o desenvolvimento da tragedia, do antigo côro ao drama de Euripedes, o qual, contrariamente ao suposto por Nietzsche, é uma sequencia lojica e natural a Esquilo e Sofocles; veja-se a evolução da escultura, desde os “Apolos arcaicos” (1) até a epoca de Pericles e daí até ás escolas da Azia Menor, que não representam, como é geralmente acreditado, o abastardamento da escultura grega e sim a variação, — consequente do meio —, do ideal artista, a variação da “idealização do real”. Em qualquer desses exemplos, o estudo serio, sem preconceito, ha de mostrar que em ambos houve uma evolução ocasionada por uma compreensão mais verdadeira das coizas, — mundo e homem —, uma evolução do imaginozo, irreal, simbolico, a um estado de positividade relativa, a uma faze de idealização muito menor e de compreensão muito mais nítida da verdade. Do antigo “côro” a Euripides, do antigo “Apolo arcaico” a “Lacoonte”, ha uma evolu-

(1) Onde é evidente a influencia ejipcia.

ção que se pode espressar por uma lei: a “lei de idealismo”: a obra de arte evolue do imaginozo ao real, do simbolico ao pozitivo, da emoção ao raciocínio.

A escola alemã já estudou detalhadamente cada uma das esculturas gregas: atravez delas (Miron, Policleto, Fidias, Praxiteles, Scopas, Lizipo) vemos uma evolução natural, paripassu ao tempo, que se caracteriza pela diminuição do simbolismo e apresentação de corpos humanos, onde se percebe com flagrancia uma compreensão cada vez mais acentuada da anatomia, o que não impede que o “ideal do belo” da escola de Fidias ainda esteja muito impregnado de simbolismo.

O “genio” é a integração do meio

E’ preciso ter sempre em mente que Homero, Shakespeare, M. Anjelo, Rubens, Fidias, etc., são tipos-espoentes: cada um deles sintetiza um movimento em torno de um ideal, em torno de uma arte, cada um deles integra um modo de espressão peculiar a uma certa civilização. E’ justissima a velha imagem de um grande astro em torno do qual gravitam, dirijidos pela sua força atrativa, os satelites. A escola racional não pode aceitar o homem independendo do meio. Não é essa, infelízmemente, a orientação que a critica tem seguido, e por isso é comum a lamentação de que o ocidente europeu não haja produzido hoje em dia um Leonardo, um Rafael, um Rembrandt, como se ele necessitasse de qualquer dos tres para espressar alguma coiza que escapasse ao alcance das artes da palavra. A civilização escandinava só agora produziu um Ibsen, pelo mesmo motivo que só no seculo XVIII foi possível a eclozão de um Goethe como produto da civilização alemã. E’ que uma e outra estavam retardadas em relação á França de Luiz XIV, em relação ao meio particularmente trajico de Corneille ou Racine, em relação á Inglaterra de Shakespeare e seus satelites.

No estudo da historia ha a considerar uma grande variedade de meios sociais, como grande é a diversidade de artes especiais desenvolvidas, grande o numero de "escolas", de "idealizações do positivo", e grande tambem a variação do meio de expressão, — das artes materiais ás artes da palavra em suas varias subdivizões. Nessa variação ha ambientes pronunciadamente artisticos e outros carateristicamente cientificos. Um Newton, um Galileu, um Arquimedes não são tipos izolados: em torno deles ha sempre a mesma gravitação a que aludimos acima e cada um é uma integração refinada do meio, como sintetizador de ideias da epoca.

Os meios artisticos precedem os cientificos: a arte é como um primeiro gráo de apreensão da verdade, do positivo; a ciencia é como um segundo gráo dessa apreensão, que não é o absoluto, como durante muito tempo se acreditou. Tudo é relativo, proclamou com razão A. Comte. Como se ha de ter o absoluto, se a concepção do mundo, dum fenomeno qualquer, é o fruto do trabalho do nosso sujeito, é o resultado de uma abstração do nosso espirito? A arte é a primeira etapa dessa abstração, a ciencia a segunda. Uma obra de arte é a expressão material, (se a arte é material), é a fórmula concreta de uma ideia, e esta é o fruto de uma abstração. Uma lei é igualmente o fruto de uma abstração, abstração, porem, de uma ordem muito mais elevada. Não ha corpo organico algum que siga rigorosamente as leis da fisica: ha sempre uma diferença, por minima, entre o real e o que "deveria ser" segundo a lei a que chegou a nossa abstração. Não ha arte plastica alguma capaz de expressar com exatidão o corpo humano: o que se obtem são grãos de idealização. Qualquer lei se resente da impotencia do homem em apanhar os fenomenos reais em toda sua plenitude e, embora seja a expressão mais elevada da sua observação, não se ezime da imperfeição humana.

A poesia é a precursora da prosa, o ritmo da frase, a arte da ciência, — porque a imaginação precede á observação científica, como a ideia precede á concepção, como a emoção precede ao raciocínio. E' pela arte em suas multiplas manifestações, através dos seus mais variados meios, que o homem se educa nesse trabalho lento, mas continuado, progressivo e evolutivo, necessario para atinjar o campo da abstracção científica.

Até á Grecia, até ao seculo VI a C. não ha ciência abstrata, todos os meios são artisticos e ainda imperfeitamente preparados para aquele advento; o homem, mesmo em arte, ainda necessitava que fosse menor o oculo do simbolismo e da imaginação, através do qual ele era então forçado a ver o mundo. Era impossivel a ciência antes de terminado esse periodo evolutivo fundamental. No Egipto, na Caldéa, na Assiria, na Babilonia, na India, na America, na idade media, ha os rebentos de uma ciência concreta, ha rudimentos de observação, ha fatos acumulados, ha preceitos, ha convenções, mas não ha uma só lei. E' preciso esperar o aparecimento de um Tales para que se enuncie a primeira lei e isso, naturalmente, no campo da ciência puramente abstrata—a mathematica.

Nada disso é arbitrario. Dominando tudo, pode o homem perceber que ha uma evolução; não ha obra do acaso; ha uma lei qualquer, conhecida ou desconhecida, a que o fenomeno obedece na sua manifestação. Se, como o foi a civilização "maia" na America, houvesse sido destruida a civilização budica da India, se dela apenas nos restassem os templos, á similitude do que nos ficou da grande arte "kmer" — fruto tambem de uma civilização desaparecida —, poderíamos afirmar, com a mesma segurança que o fazemos ante o testemunho documentado da historia, que, á vista de tais produções arquitetonicas, não havia ainda sido creada a ciência abstrata naquele meio tão puramente teologico. E' com a mesma segurança

que afirmamos a mesma proposição relativamente á civilização “maia” ou á “kmer”.

Um meio estetico não é, porem, propriamente, uma antecâmara de um meio pronunciadamente propicio ao desenvolvimento científico. A obra de arte não é prefacio de uma lei; a arte é mais do que um simples degráo da ciencia. O genio artistico não é um tipo inferior ao genio científico. Mas ha modalidades na apreensão do cognocivel: a arte é uma delas, a ciencia é outra. Tanto ha os genios em arte como os ha em ciencia, e analoga é a sua geneze: uns e outros são, como já dissemos, integrações refinadas de qualidades peculiares aos meios em que eles se desenvolveram. Homero no tempo de Aristoteles seria tão impossivel quanto Rafael na epoca da Enciclopedia. Todos os genios que a humanidade viu surgir tiveram o seu meio proprio, definido; não apareceram ao acaso aqui e ali; não foram frutos estemporaneos do meio. (*)

Para a civilização occidental já desde o renascimento não é tão acentuada a diferenciação entre o meio estetico e o científico, como se deu tambem na Grecia depois que foi estabelecida a ciencia abstrata. Ha mais: ao proprio genio não é ecepcional a contribuição simultanea á arte e á ciencia. A historia oferece tais exemplos, e tão flagrantes, que fora isensatez não supol-os conhecidos. Para a civilização occidental, graças ao legado que recebeu da antiguidade greco-romana, atravez da civilização arabe, que por sua vez a recebeu atravez da civilização bizantina, menos brilhante, em virtude dessa herança e de seu

(*) A referencia a Homero foi de proposito deliberado. A falta de compreensão do principio de que o genio é a integração das ideias de uma epoca, levou a critica europeia, quando estudou o meio homerico, a negar a existencia daquele genio, depois que chegou á conclusão de que houve varios poetas anteriores ou contemporaneos de Homero: e este passou a ser um mito! Só mais tarde a lojica fez rebrilhar a verdade. Comte e Laffitte desenvolveram a teze com elevação. Aliás, Aristoteles já comprehendera perfeitamente a questão. — O “problema de Homero” é, de resto, conhecido.

que afirmamos a mesma proposição relativamente á civilização “maia” ou á “kmer”.

Um meio estetico não é, porem, propriamente, uma antecâmara de um meio pronunciadamente propicio ao desenvolvimento científico. A obra de arte não é prefacio de uma lei; a arte é mais do que um simples degráo da ciencia. O genio artistico não é um tipo inferior ao genio científico. Mas ha modalidades na apreensão do cognocivel: a arte é uma delas, a ciencia é outra. Tanto ha os genios em arte como os ha em ciencia, e analoga é a sua geneze: uns e outros são, como já dissemos, integrações refinadas de qualidades peculiares aos meios em que eles se desenvolveram. Homero no tempo de Aristoteles seria tão impossivel quanto Rafael na epoca da Enciclopedia. Todos os genios que a humanidade viu surgir tiveram o seu meio proprio, definido; não apareceram ao acaso aqui e ali; não foram frutos estemporaneos do meio. (*)

Para a civilização occidental já desde o renascimento não é tão acentuada a diferenciação entre o meio estetico e o científico, como se deu tambem na Grecia depois que foi estabelecida a ciencia abstrata. Ha mais: ao proprio genio não é ecepcional a contribuição simultanea á arte e á ciencia. A historia oferece tais exemplos, e tão flagrantos, que fora isensatez não supol-os conhecidos. Para a civilização occidental, graças ao legado que recebeu da antiguidade greco-romana, atravez da civilização arabe, que por sua vez a recebeu atravez da civilização bizantina, menos brilhante, em virtude dessa herança e de seu

(*) A referencia a Homero foi de proposito deliberado. A falta de compreensão do principio de que o genio é a integração das ideias de uma epoca, levou a critica europeia, quando estudou o meio homerico, a negar a existencia daquele genio, depois que chegou á conclusão de que houve varios poetas anteriores ou contemporaneos de Homero: e este passou a ser um mito! Só mais tarde a logica fez rebrilhar a verdade. Comte e Laffitte desenvolveram a teze com elevação. Aliás, Aristoteles já comprehendera perfeitamente a questão. — O “problema de Homero” é, de resto, conhecido.

proprio desenvolvimento, a arte e a ciencia vieram a ser por tal modo cultivadas que coexistem em qualquer tempo e para qualquer sociedade a partir do renascimento e servem mesmo de ecelentes coordenadas definidoras das civilizações de que são fruto.

Assim não aconteceu, porem, durante a idade media, para a civilização cristã, ainda incapaz de assimilar o acervo grego; assim não aconteceu, tambem, para qualquer das civilizações anteriores á grega.

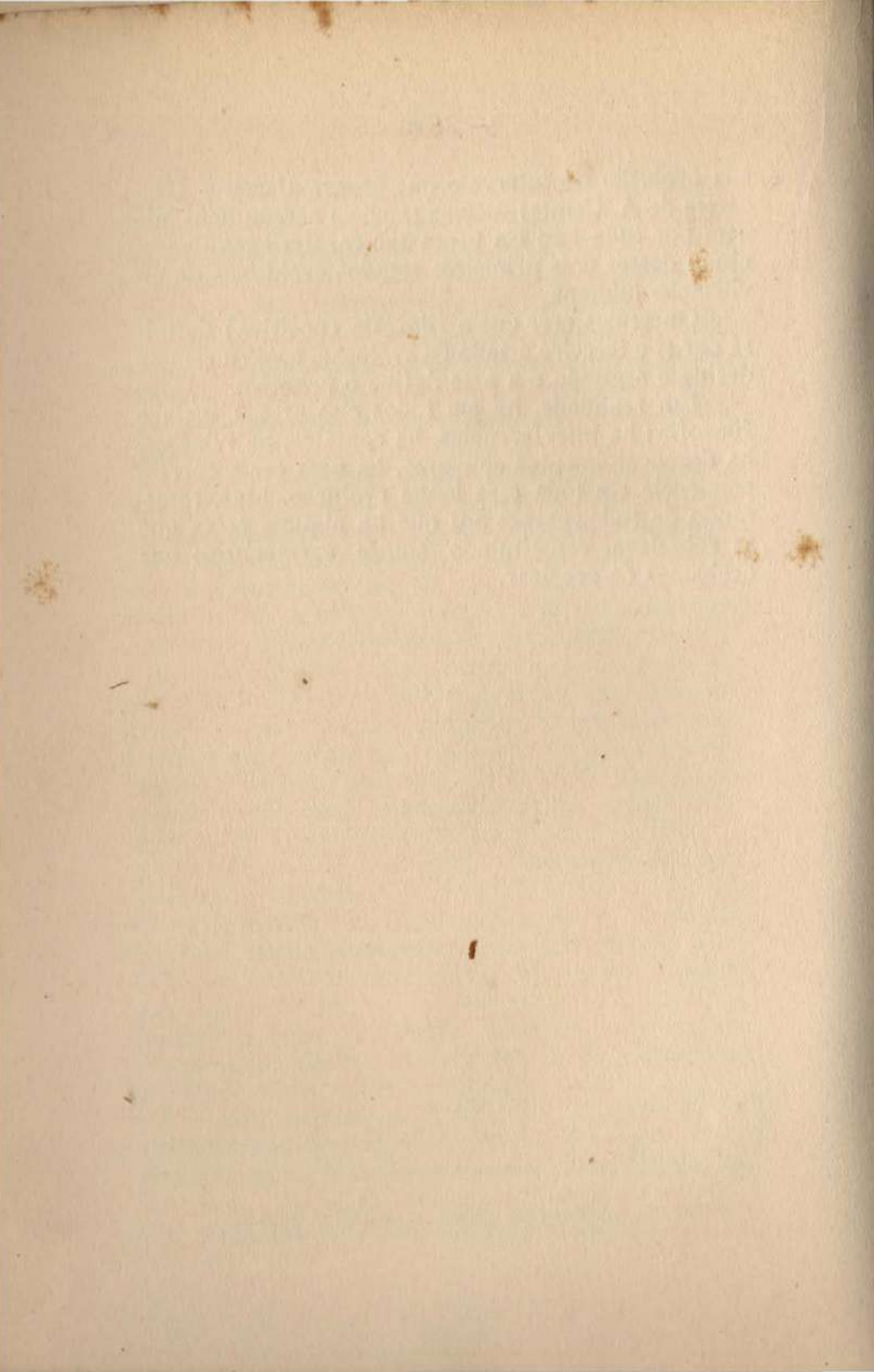
Pareceu-nos conveniente insistir nesse ponto, para que não se venha a pensar que tomamos a ciencia como limite para que tende a arte. Queremos apenas frizar que o desenvolvimento das artes se effectuou anteriormente ao desenvolvimento da ciencia abstrata. Não negamos a existencia de conhecimentos empiricos naquelas civilizações puramente artisticas a que nos referimos, nem deixaremos tão pouco de assinalar o desenvolvimento artistico em meios de grande e notavel cultura científica. O que afirmamos é que a arte caracteriza o primeiro estado de civilização (o teologico sob suas varias modalidades), da mesma forma que a ciencia é o fruto caracteristicamente proprio, genuinamente inerente ao segundo estado evolutivo da humanidade (o metafizico sob suas diversas modalidades). Sabemos bem que a filozofia surjiu na Grecia com Tales e Pitagoras; (*) que antes deles existiu rudimentarmente subordinada á religião, em estado de teogonia ou cosmogonia, sabemos que ainda sob esse aspeto é ela encontrada no Egipto, na Caldea, entre os hebreus; sabemos do brilho que ela atinge na Grecia, atravez das varias escolas que lá proliferaram; sabemos do fulgor que lhe emprestou o genio augusto de Aristoteles; sabemos do desenvolvimento que tem tido atravez do estado metafizico em que a Europa se encontra; acreditamos em

(*) Pitagoras empregou a palavra filozofia em vez de sabedoria, porque achou esta ultima demaziado pretencioza...

sua evolução no intervalo que separa Bacon e Descartes de A. Comte; — mas também acreditamos que nem por tudo isso ela possa ser característica de nenhum desses dois primeiros estados evolutivos da civilização humana.

Queremos crêr que a filozofia (positiva) definirá por si o terceiro estado de evolução, como a ciência define o segundo e a arte define o primeiro.

Em realidade, ha em todos eles arte, ciencia e filozofia; ha interferencias, ha contatos, ha relações, ha desenvolvimentos similares, ha uma certa correspondencia em toda essa longa evolução. Mas, ressaltando de tudo, parece-nos que ha alguma coisa que se sobreleva, constituindo aquele caracteristico que acabamos de precizar.





§ II — Evolução das artes

A arte é primitiva, rudimentarmente infantil nos albores das primeiras civilizações. Tatêa inexpressiva no mundo unico das emoções, quando as primeiras imagens surjem á mente humana.

Considerações gerais

E no campo unico das emoções ela é fatalmente objetiva. (*) Indeciza, mista, ela nace com a poezia, a muzica e a dança. Impreciza, ela aparece com os rudimentos de uma grafia de imagens, pela pintura e pela escultura. E' sob esse aspecto que vamos encontrar a arte em qualquer periodo fetichista, caraterizado pelo espirito concreto que lhe é peculiar; ela aí revela sempre a deficiencia de uma abstração, a inexistencia de um ideal. Em tais condições a compreensão da arte se faz unicamente atravez de emoções: ela se dirige escluzivamente aos sentidos: só desperta imagens determinadoras de sentimentos correspondentes.

A principio a arte é uma simples emanção do culto; serva humilde, é atravez dela que a relijião fala aos crentes. A independencia só lhe é permitida quando uma evolução social acarreta a divizão de funções: o sacerdocio e a arte têm, então, cultores, propagadores distintos uns dos outros, o que ainda não desfaz, porem, o fundo permanente, insistentemente relijiozo da arte.

(*) Um dos grandes erros da critica em arte é o rigorismo em só aceitar a *arte objetiva* como arte verdadeira, — é o caso de Nietzsche.

Servindo á religião, ela serve á moral e nesse particular a sua função social é extraordinariamente elevada. E' por meio dela que o homem recebe os ensinamentos necesarios para a aceitação de uma ação correctiva divina, quando as suas ações terrestres não estão de acordo com os mandamentos do seu credo religioso. Sob essa fôrma, sob essa função moralizadora, sob esse papel de freio ás paixões humanas, sob essa apparencia de esplanção aos males terrestres, encontraremos a arte em cada uma das civilizações que a historia nos permite estudar. E' aí o campo da arte da palavra é especialmente vasto e propicio ao desenvolvimento da imaginação humana, porem, por mais elevados que sejam aquellos aspectos particulares da arte, devem eles ter uma evolução e um fim consoantes ao proprio desenvolvimento mental sociológico. E, de fato, observada de longe imparcialmente, toda essa produção vultuosa que a linguística já nos deu a conhecer, em trabalho longo de perseverança; observada, principalmente toda a produção artistica que acompanha o grande tronco evolutivo indo-europeu; observada toda a complexidade dessa evolução artistica, consequencia, ela mesmo, duma complexidade tambem transcendente da evolução sociológica; observada toda essa obra, pode-se já avançar, contrariamente ao de habito estabelecido pela critica de arte, que aquellos destinos da arte não são imutaveis. A sua função escluzivamente moralizadora dezaparece, como tambem dezaparece a função primitiva, escluzivamente religiosa. O fim da arte — e especialmente da arte da palavra —, não será a ação moralizadora da sociedade, como o supuzeram Hegel e Comte, isoladamente, imaginando que a fé futura viesse a se expandir num culto, numa "religião da humanidade", onde a arte viria, então, ainda que independente, buscar a inspiração, buscar a alma para a revivencia eterna de si mesmo.

Dentre as condições propicias á formação de um meio artistico, ao desenvolvimento de uma arte propria e elevada (a referencia é especialmente ás artes materiais), é claro que as relativas ás condições meramente materiais não podem ser desprezadas, trazendo, ao contrario, a sua observação esclarecimentos de inestimavel valia. Como condições materiais devemos abranjer não só os recursos materiais proprios a cada arte, como tambem aqueles outros que traduzem uma prosperidade economica e material do meio. O valor dos primeiros pode ser avaliado fazendo-se o historico da evolução da pintura ao lado da evolução do material empregado: dos poucos recursos empregados pelos pintores bizantinos (*) aos processos de preparação de cores usados por Giotto e, mais tarde, á “invenção” da pintura a oleo dos Van Eyck, vai, de fato, uma grande conquista, capaz por si de justificar a ampliação de um campo, cada vez mais novo e mais seguro, para esse modo de expressão artistica. De um certo ponto da historia em diante é difficil perceber a importancia dessa observação, em consequencia mesmo de varios meios de expressão de que ao homem é dado utilizar-se, mas se formos, por exemplo, estudar o desenvolvimento das artes, — pequeno, já se vê, — entre os aborijenes da America do Norte, verificaremos que a possibilidade do emprego da madeira determinou talvez, para varias tribus da costa septentrional do Pacifico, o desenvolvimento de uma escultura pintada, caracteristica, interessante e desconhecida quer das varias tribus do este continental, quer das outras habitando as regiões centrais, onde se tem desenvolvido a civilização americana. A existencia de jazidas de marmore na Grecia não deixou

Evolução das “artes materiais” dependendo de condições materiais

(*) Uma das razões para o desenvolvimento dos mosaicos bizantinos, da arte de tapeçarias na civilização arabe, dos vitrais goticos, etc., foi fatalmente essa deficiencia de recursos, tanto mais quanto a pintura mural, a que podiam recorrer na hipoteze de conhecerem a tecnica dos frescos romanos, — trazia a subordinação da pintura á arquitetura.

de influir poderosamente para a evolução rápida da escultura nesse paiz, do mesmo modo que a existencia de granito entre os ejipcios teve uma influencia preponderante no estabelecimento e expansão da arquitetura monumental, que tanto caracteriza essa civilização. A auzencia de materiais de construção adequados ás grandes construções determinou entre os assirios e babilonios a formação de uma tecnica especial e, mais ainda, conforme acreditamos, influuiu sobre o proprio espirito da ornamentação, desenvolvendo, de um lado, a ceramica como adorno da arquitetura e, de outro, uma decoração nova, — diversa do tipo “moldura” ejipcio e grego —, como consequencia da irregularidade das superficies de junção não mais feitas segundo planos horizontais, como era o cazo das construções de “blócos” dos gregos.

O estudo dos grandes centros do renascimento europeu onde as artes materiais atinjam notavel desenvolvimento, mostra sempre o desenvolver-se concomitante da economia social. Emquanto o meio social é puramente teolójico, meio em que as relações comerciais são insignificantes, por isso que a baze material das relações entre individuos é quazi de todo substituida por obrigações ditadas pela relijião; ou emquanto o meio social é dominado por um poder temporal fortemente despotico, aristocratico ou monarquico, em que a organização do trabalho se funda quazi escluzivamente no braço escravo; em qualquer desses meios sociais, dizemos, a observação que acima fizemos não tem importancia vital. Considerado, porem, ao contrario, um meio social de outros caracteres, a sua lejitimidade se evidencia com vigor, como é particularmente o cazo para o renascimento. Pode-se afirmar que o renascimento das artes foi sempre precedido de uma acentuada prosperidade e desenvolvimento da riqueza em geral; (*) a historia mostra,

(*) Tudo isso é evidentemente lojico. O renascimento é um movimento de transformação social acendente: o individuo deixa de

por exemplo, as condições materiais, destacadamente florescentes, devidas a um commercio e industria bem organizados, em que se achavam as cidades do norte da Italia e os centros flamengos anteriormente ao desenvolvimento artistico que neles se operou. A França, a Holanda, a Hespanha e Portugal, bem como, mais tarde, a Inglaterra e a Alemanha, documentam todas a mesma asserção.

Releva até ponderar que nos grandes desenvolvimentos arquitetonicos tem havido, — tão grandes são as somas ezijidas para a realização dos planos estabelecidos —, verdadeiros deziquilibrios nos meios respectivos, trazendo por vezes abalos tão profundos nas classes sociais que o seu reflexo se faz sentir na propria organização social. E' ainda á historia que compete consultar para ajuizar das condições de Atenas, Roma, França, depois da construção do Partenon, S. Pedro e Versailles.

A arte é a “idealização do real”, como definiu a escola pozitivistá; (*) é o fruto da abstracção e consequente formação de um “ideal”, decorrente da observação do mundo e seguido da sua expressão atravez da obra de arte modelada pela alma do artista. Uma arte é sempre, como já dissemos, um meio de expressão. E' atravez de uma arte propria, definida, que cada civilização, cada religião tem falado ao mundo. Isto é geral; é fundamental para a verdadeira compreensão da arte. Tanto mais fixa é uma arte, tanto maiores são as forças necessarias á sua estabilização num meio social maior, e tanto mais ge-

Evolução de uma arte com a evolução social

viver só para Deus, para viver humanizando-se com a vida terrestre. Nessas condições a actividade individual pode ter uma applicação social diversa e é, de facto, o que se dá; desse desenvolvimento do espirito derivam capacidades novas para o trabalho, — daí o estabelecimento acentuado do commercio e da industria —, e, consequentemente, condições sociais, materiais e economicas melhoradas.

(*) A. Comte — “Politique positive” (1851), vol. I, pag. 282; P. Laffitte — “Les grands types de l'humanité” (1876), vol. II, pag. 40.

nuína é a fidelidade dessa expressão. Daí a imponência, a veracidade, a segurança e a fidelidade das expressões colhidas através da arte arquitetônica. No Egipto, entre os assírios e os babilônios, na Índia, na América pré-histórica, em Roma, na Grécia, nas civilizações pré-helênicas, o que através da arte a história tem colhido, quando bem colocada como observadora fiel, é de inestimável valia. As condições sociais dentro das quais se operou o desenvolvimento da arquitetura bizantina, românica, árabe ou gótica não estão fielmente refletidas nos monumentos portentosos que “falam” na nudez expressiva do granito, que ecoam angústias e sentimentos passados, e que podem ser lidos através da lógica das imagens apresentadas pelas suas decorações? Qual é, de fato, a origem de qualquer ornato, senão a própria formação de um termo dessa linguagem de imagens?

Mas não é esse, infelizmente, o critério sob que se orienta a crítica em arte e daí as falhas gerais de que comumente se resente. O julgamento europeu ainda está muito longe de compreender que a arquitetura norte-americana, — a sua parte genuinamente característica —, expressa um novo estado social até então desconhecido do mundo, expressa uma democracia assentando sobre a instrução da massa popular sobre a constituição do seu trabalho livre.

Uma organização social nova exige uma arquitetura também nova; ela não se pode traduzir a si mesma sob moldes e formas correspondentes a estados sociais anteriores, diversos. Fora desse critério a lógica desaparece e há o domínio da metafísica ou a seara da “dialética”.

A noção do “belo” é das mais relativas; o belo é o fruto de um julgamento e, como tal, função de indivíduo e do meio a que ele pertence: a noção, ou, melhor, o sentimento do belo, varia complexamente com esses dois elementos.

Dizer-se, como passou a artigo de fé, que na ar-

quitectura grega houve a subordinação do “util” ao “belo” e que na arquitectura grega houve a inversão desse principio, não é afirmação que se justifique positivamente. Como em Atenas, o belo foi em Roma consequencia do util, do necessario, do que o meio impunha pela sua educação e pelas suas tendencias: em Roma, o Partenon não seria belo porque não representaria um fruto espontaneo, uma criação natural do meio social. Na Grecia não houve o belo pelo belo, como tão pouco a arte pela arte. Para nós pode isso hoje ezistir, porque a função propria, predominante, caracteristicamente genuina, do modo material de expressão já perdeu muito de importancia. Uma dada tela de Rafael ou de Rubens poderá nos ser hoje inestimavel, mas certamente não pelo mesmo motivo por que o foi para o meio social que a produziu. O que estiver expresso em qualquer tela antiga nos será dado traduzir de um modo mais fiel, mais verdadeiro, mais positivo, com auxilio de outros recursos; ao contrario, para o meio social onde a referida tela veio a luz, ela constituiu o melhor modo material de expressão dos sentimentos e ideias da epoca. A sutileza, o apuro, o rigor, o detalhe, a “pureza” dos perfis das molduras da arquitectura grega, — o que não se encontra mais na Roma de Augusto, nem na de Leão X, — podem e devem ser explicados racionalmente. Os gregos não chegaram ao estabelecimento dessas molduras porque julgassem que na forma inerentes é que rezidia o belo. Não: o conceito do belo na arquitectura grega foi consequencia de uma concepção propria, particular, dessa arte: *o Partenon é verdadeiramente um compendio de geometria concreta*. Ora, na Roma de Augusto ou de Leão X, na França de Luiz XIV, ou em qualquer outro meio que assimilou a arquitectura grega, não foi mais de uzo erijir compendios de geometria: a arquitectura foi chamada a traduzir outras manifestações da civilização.

As gigantescas construções arquitetônicas dos grandes centros dos Estados Unidos são a consequência do estabelecimento de uma democracia (*) fundada sobre o trabalho livre do individuo. Elas são vitais para aquele meio, satisfazem necessidades imperiosas; o seu fundo e cauza é a utilidade, materialmente falando, porque tais construções são o fruto de uma sociedade estabelecida sobre o principio da independencia do individuo conquistada pelo trabalho livre, na sua essencia ainda material. E' sob esse prisma que a sociedade, a cujo influxo, calor e vida elas foram geradas, as aceita, as preza e delas se orgulha. Sendo uteis, apropriadas, vitais, essas construções são por isso mesmo belas, tanto quanto a propria organização democratica de que são um fruto fecundo.

Definido sucessivamente pela religião, pela moral, pela ciencia geometrica, pelo util, o belo em arquitetura surge agora sob outra fisionomia: assinala-se pela ideia de liberdade que as construções americanas encerram e traduzem. O *sky scraper* é o simbolo de uma democracia; é a sua expressão material, concreta, palpavel; é a representação da liberdade individual dentro de um organismo democratizado pelo trabalho.

Não ha negar que em Atenas, em Roma e na idade media o conceito do belo derivava de um senti-

(*) Insistimos em acentuar que a democracia americana assenta sobre a organização do trabalho livre, porque essa proposição contem em si a propria essencia da democracia dos Estados Unidos. Para a historia essa organização representa a maior conquista social do homem, não obstante os varios defeitos decorrentes do principio basico sobre que ela assenta: a independencia da vida repozando sobre a independencia economica como fruto do trabalho, principio que encerra o que de mais pratico e efficientemente foi dado ao homem estabelecer.

Viollet le Duc esplicou o brilho grandiozo que o desenvolvimento da arquitetura gotica teve na "Ile de France", — o seu verdadeiro centro, — como o resultado da democratização da grande arte, da cooperação efetiva das multidões. Cumpre-nos aqui lembrar, apesar da justificação que a teze logrou, a correção fundamentada que foi feita por A. K. Porter (*Medieval Architecture*, 2 vol., 1909).

mento, fruto, por sua vez, de uma emoção produzida por uma imagem levada ao cerebro atravez dos sentidos, ao passo que o conceito do belo a que acabamos de aludir é fruto quazi esclusivo do raciocinio, muito diminuta tendo passado a ser a interferencia da parte emotiva. Mas nem outra que não essa poderia ser a evolução do “belo”. Se a lei evolutiva de cada arte determina a sua marcha do estado imaginozo ao positivo, — do emotivo ao racional, — poderia acaso a noção do “belo”, que é o resultado do proprio julgamento da arte, evoluir em outro sentido que não esse?

E' preciso acentuar bem não só essa variação dentro de uma mesma arte, — variação do substrato, do fundo caracteristico da civilização correspondente — como ainda a mudança do meio material de expressão. Se a civilização europeia quizer hoje recorrer á arte para representar uma cena qualquer referente á grande guerra atual, claro é que para isso ela não se irá utilizar do baixo relevo, como o fariam os romanos, nem tão pouco da pintura, como o fizeram, em epochas anteriores, sobretudo os italianos e os francezes.

Evolução do meio
de expressão
com a evolução
social

Não que o assunto não mais se preste a ser trabalhado por aquelas artes, — alias, até o será provavelmente, — mas porque é mister reconhecer que hoje se possuem meios mais gerais, mais efficientes, mais adequados, mais “populares”, mais de acordo com a epocha. E' obvio que como meio de descrição da batalha do Marne a arte da palavra terá recursos mais vastos do que as artes das imagens, como terá tambem, — atenta a universalidade caracteristica do nosso seculo, — uma repercussão, uma capacidade de penetração na massa popular muito mais intensa, e, portanto, muito mais conforme ao nosso tempo. Sobre o assunto lembraremos ainda um ezemplo, mais frizante, pela circumstancia da comparação não deixar

o campo da “lojica das imagens”. Para impressionar, para satisfazer o “gosto” do povo, uma cena qualquer da grande guerra será mostrada atravez de uma recomposição cinematografica; si espressa pela pintura, ela valerá escluzivamente pela pintura e não pela “ideia” ou pelo fundo: a arte valerá apenas pela “fórma”. São coizas muito diversas. Ninguem dirá que M. Anjelo, Rafael, Rubens, Rembrandt, Velasquez, ao tempo em que a civilização permitiu ou determinou a sua gestação, poderiam ter recorrido a outros meios, mais valiozos, mais apropriados, mais populares, para legar á humanidade os tezouros inestimaveis que ao seu genio coube crear, sintetizando, para depois refulgir em grandiozas catadupas de luz, as aspirações e os sentimentos que caraterizavam o meio ambiente de que eles foram verdadeiras cristalizações. E’ por isso, é só por isso que a humanidade de hoje não produz mais um Leonardo ou um Ticiano: deles não mais necessita! (*)

Ha meio seculo seguramente a Europa lamenta não haver movimentos fortemente definidos em pintura, escultura ou arquitetura. . . Mas como haver? Surjiram por ventura novas necessidades nos meios

(*) Acreditamos que o nosso pensamento tenha sido claramente esposto. A pintura não é hoje a arte por ecelencia, para falar por meio da “lojica das imagens”, nem hoje a linguagem das imagens predomina sobre a linguagem da palavra. O tempo da pintura passou, como antes já passára o da escultura, que, aliás, ainda possui menores recursos de expressão. Foi por isso que o grandiozo desenvolvimento da pintura no renascimento italiano se deu ao lado de um desenvolvimento muito menor da escultura, o que nada teria de lojico se a explicação do renascimento repouzasse inteiramente no amor, no prurido de copiar o mundo grego e romano. Foi por isso que Miguel Anjelo, escultor por indole e por educação, acabou abraçando a pintura. Foi por isso que o renascimento flamengo, holandez e hespanhol se rezumiou no emprego da pintura como meio de expressão, relegando a escultura para plano muito inferior. Como modos de expressão, a nossa epoca possui recursos materiais ainda melhores e consoantes, — do contrario não seria possivel a explicação —, ás necessidades da nossa civilização, apezar do periodo primario que ainda atravessa a cinematografia. A delicadeza do assunto ezije aqui cuidados dúplos, mas quer nos parecer que os exemplos escolhidos esclarecem bem o que tinhamos em mente dizer.

européus? Não, ao contrario. Porque se assim não fosse as proprias artes se encarregariam de mostrar a sua existencia logo que elas se esboçassem. Viollet le Duc já formulou perfeitamente o problema para o campo da arquitetura. O genio de Vitor Hugo traduziu as consequencias do livro para a arquitetura gotica: a falencia da lojica das imajens em face do advento dessa força propulsora da arte da palavra. Taine insistiu na observação de que o meio do renascimento foi propicio ás artes do dezenho; a deficiencia da instrução do povo antes dele e, depois, em contraste, a expansão natural e elevada da instrução, atravez da palavra escrita. Para o seu desenvolvimento as artes do dezenho ezijem, bem como a escultura, um ambiente mais de "imajens" do que de "ideias", pela razão de que o instrumento das artes materiais é a linguagem das imajens, enquanto que as artes da palavra servem melhor ao mundo das ideias.

Para um espirito europeu, e com o escluzivismo que lhe é hereditario do meio, — é verdadeiramente difficil esse trabalho de abstração, essa elevação necessaria para ver as coizas e os fatos em conjunto, sem a perturbação que a proximidade dos detalhes cauza. E' difficil, — um americano pode comprehender que assim seja, — rasgar esse "elo" que o prende ao meio, para ter a vizão mais clara, para apreender com maior veracidade os fenomenos que de perto se relacionam aos problemas sociologicos, ás influencias de raça e aos preconceitos hereditarios de uma historia acanhada. Daí os frequentes enganos.

Se tomarmos a arquitetura para exemplo concreto do que afirmamos, veremos, mais do que em qualquer outro departamento artistico, — tal é a estabilidade, a fidelidade dos conceitos transmitidos atravez das massas, — como o julgamento europeu tem sido mal orientado.

Não ha um grande movimento arquitetónico novo e definido na Europa, porque as sociedades europeias não apresentam necessidades novas que o exigissem. O advento do emprego do ferro nas construções não determinou nada de novo, (reservados pequenos exemplos), pela razão simples de que a sociedade não precisa de construções novas, mas, si, ao contrario, as reformas sociologicas operadas correspondessem fielmente á propaganda das ideias democraticas, essa mesma Europa estaria hoje assistindo, — ao em vez da propria destruição devastadora, — a um grande movimento arquitetónico, analogo ao que se passa nos Estados-Unidos. Socialmente falando, houve na Europa, de um modo geral, no decorrer do ultimo seculo, um movimento lento, retardado, successivamente perturbado, em direção á liberdade e á democracia, o que cabe á arquitetura expressar apresentando um novo tipo de casa particular, — um tipo menos grandioso que o do palacio, mas em compensação muito mais comum e popular, e denotando justamente a individualização que se vai consideravelmente aumentando a medida que se afrouxam as ligações pesadas que submetiam o homem á prepotencia, á força, á escravização de um ou mais chefes. O tipo de vivenda particular que successivamente tem sido desenvolvido em França, na Inglaterra, na Suissa, na Italia, caracteriza fielmente essa tendencia á democracia. Fora daí é mister, porem, compreender que mesmo nessas tentativas, o espirito arquitetónico da época já está sufficientemente patente; já está caracterizado pela simplicidade de toda a ornamentação, a ponto da sua função ficar reduzida apenas ao complemento da construção, sem sequer lhe procurar occultar as linhas proeminentes e estruturais. A época não precisa, de fato, exigir da decoração um papel outro que não esse; a fazê é de realismo, de positividade; o espirito decorativo

pelo ornato, que caracterizou o renascimento, o espirito narrativo do baixo-relevo romano, ou o espirito biblico da decoração gotica, o espirito geometrico da arquitetura grega, "o realismo vegetal" da decoração bizantina, o simbolismo narrativo egipcio, ou a meticulozidade paciente do arabesco, nada mais tem a fazer, nada mais têm de util a representar para uma civilização como a nossa, onde as "ideias" predominam sobre as "imagens", e onde, consequentemente, a sua expressão se faz sob outro aspeto, sob outros modos. (*)

O ezeplmo fornecido pela arquitetura é bastante eloquente para a compreensão da evolução dessa arte como consequencia da evolução social.

Em rezumo pode-se dizer que o homem, evoluindo atravez da historia consoante a lei dos tres estados, — vivendo primeiro para os deuzes, depois para um chefe governando em nome desses deuzes, que os seus antepassados haviam creado e, em se-

(*) Recorremos como illustração a um exemplo material. As densas populações dos grandes centros dos Estados Unidos, o seu acentuado espirito religioso e a diversidade de religiões e de seitas levaram essas populações a uma construção numeroza e intensa de templos. Daí decorre o cenario frequente de diversos templos, uns proximos aos outros, de varias seitas e religiões. Ora, se na população houvesse maior harmonia quanto ao espirito religioso, é provavel que da unificação de templos para uma dada zona urbana, — consequencia da unificação de culto, — surjissem então um novo tipo arquitetónico. Essa hipótese é a mais natural possível. De fato, do numero elevado de crentes, do conforto eziado pelo homem moderno, é natural supôr que o emprego das ossaturas metalicas determinasse uma evolução nesse sentido creando um novo tipo arquitetónico de templo, para o qual a decoração teria uma função secundaria, — propria á época, — visto como o templo seria destinado a populações já convenientemente evoluídas para não mais precizarem apreender religiões através da lojica das imagens.

O ezeplmo escolhido não é absolutamente uma fantazia. Entre as varias seitas do cristianismo ha particularmente a do "Scientific Christ", que se tem desenvolvido consideravelmente nos Estados Unidos; o numero de templos construidos já é grande, tendo sido em todos empregado o estilo greco-romano comum. A decoração esterna, tanto quanto a interna, é sobria.

Não ha altares, nem imagens; o templo em si não é mais do que um vasto salão apropriado para conferencias e preleções.

guida, vivendo para si mesmo, para viver finalmente para a humanidade, — o proprio homem, dizemos, deixou gravado no granito imorredouro das construções arquitetônicas essa variação do espirito de compreensão da vida: “o templo, o palacio, a caza, a habitação coletiva”.

Os exemplos que poderíamos buscar na pintura e na escultura viriam ainda mostrar a insuficiencia do julgamento, em geral ainda comum, lamentando a inexistencia hoje de grandes escolas peculiares e características da época, e, em consequencia, fazendo observações pouco lisonjeiras, pouco verdadeiras, sobre a civilização actual.

E' preciso convir que a epocha propria — em relação á nossa civilização — dessas artes plasticas, está terminada.

A “linguagem das imagens” certamente ainda viverá por muito, mas a função intrinseca, que lhe coube outr'ora como meio natural e potente de expressão de sentimentos e de ideias, está finda; a pintura e a escultura não deixarão de existir mas têm para nós uma significação diversa: elas vivem por si mesmas, quasi exclusivamente pela “forma”, isto é, pouquissimo pelo “fundo” e pelas ideias que encerram. Nessas condições é impossivel que tais artes venham a representar o elevado papel que lhes foi dado representar para outras epochas, para outras civilizações. Estamos, em relação a essas artes, no regimen da arte pela arte, do belo pelo belo. E' a faze do dominio absoluto e completo, da verificação da insuficiencia do meio material de expressão. Depois do dominio, depois da calma, depois do ezito, é o eza-jero, o rebuscado e o castigado da forma; depois da arte vem o ezotico; o dezechilíbrio succede ao equilibrio. Ha coisa mais natural do que isso? Depois do dominio seguro da “ideia” por meio da “forma”, o eza-jero, a preocupação da forma em prejuizo, em detrimento da “ideia” que perde a sua significação ca-

pital. Pois não é justamente o inverso da primeira faz evoluitiva onde o homem de posse de uma "ideia" não consegue a expressão completa dela atravez a "fórma"? Ora, é a propria arte quem espelha tudo isso. Poderá acaso ser outra a esplicação das escolas "degeneradas" de pintura, que nos ultimos anos têm apparecido na Europa (França, Hespanha e Italia, os paizes pintores por ecelencia); acaso traduzem elas outra verdade do que a propria impotencia da pintura quando a teimozia do homem quer leual-a a espressar algo mais do que ela era capaz?

A observação feita, é aliaz, geral e a sua cabal comprehensão é mesmo bazica para firmar a noção clara da evolução de cada arte izolada e das artes em conjunto. Cada arte evolue num sentido fixo, que póde ser definido por uma lei; cada arte tem a sua epoca, o seu estado social proprio e definido fóra do qual será ezotica, insufficientemente dezenvolvida ou prejudicada pela dejenerecencia. Cada arte tem o seu "habitat social".

E' precizamente do dezenvolvimento dessa pro-
posição que rezulta o estabelecimento de uma classi-
ficação racional das artes.

Sintetizemos a historia, abandonando as epo-
cas morozamente evolutivas pelos momentos histori-
cos fulgurantes, em que o brilho do espirito humano
tem-se iluminado atravez da arte.

Concentremos e fixemos as varias civilizações
na imajem de ondas de um mesmo e unico mar hu-
mano que se tem avolumado sobre a terra, brilhando
e rebrilhando ao quebrar o dorso tenue, exposto, to-
cado e balouçado pelo vento, pela propria inSPIração
humana: as artes são as parcelas cristalinas daquelas
ondas da imajem, são como as parcelas infinitesimais
da natureza, que, nem materia, nem fluido são pris-
mas atravez das quaes a luz solar, que é a propria
vida do universo, se decompõe, diferenciando ao ho-

mem todas as suas côres componentes, diferenciando simbolicamente todas as aspirações do proprio homem em face do universo; as artes são bem os prismas atravez dos quaes podemos ver a decomposição diferenciada das aspirações daquelas civilizações.

Sintetizada a historia para simplificação, recorrido o auxilio da ciencia como metodo, as civilizações apparecem como evoluções de superorganismos, como evoluções de sociedades obedecendo a leis fixas. A evolução mental do individuo é dada pela lei de Spencer, e a formula dos tres estados de Aug. Comte, é a sua expressão com a caracterização das principaes etapas; a evolução da sociedade é consequencia da evolução do individuo: é traduzida pela applicação da mesma lei aos organismos sociaes.

Desde aí o problema do estudo da evolução das artes está sufficientemente simplificado. De fato, acentuada a definição de arte, estabelecida a sua correlação ao meio e feita a distribuição ou classificação desses meios sociaes, esse estudo apparece natural e logicamente orientado.

A observação em conjunto das artes atravez da historia patenteia desenvolvimentos particularmente pronunciados de certas artes em correspondencia com certos meios, e consequentemente, desenvolvimentos muito diversos de uma mesma arte conforme o meio.

Daí decorre, com effeito, a observação de que ha meios propicios para cada arte em particular. Pode-se afirmar, por ezemplo, a impossibilidade do desenvolvimento completo da pintura ou escultura em qualquer sociedade teocratica; pode-se avançar mesmo que o desenvolvimento dessas artes coincide com a passagem do espirito humano, do estado teologico ao metafizico. Foi assim na Grecia, pelo antropomorfismo do politeismo; foi assim no renascimento pela humanização dos santos do cristianismo. E'

claro que a proposição inversa também é verdadeira e daí um novo auxilio prestado á historia para a comprehensão de civilizações estintas.

Se entre as selvas da America ou entre as escavações do sub-solo grego fossem encontradas peças de escultura com representações do corpo humano anatomicamente aceitaveis, poderíamos avançar com segurança que as civilizações que as haviam produzido já haviam passado do estado puramente teologico. Não é mister ir á India para afirmar, conhecido o espirito da civilização budica lá desenvolvida, a inexistencia de uma escultura humanizada. Do mesmo modo a pesquisa será debalde levada a efeito atravez de toda a civilização eipcia ou chinesa. Em qualquer desses meios será sempre flagrante a impotencia da "fórma" em exteriorizar a "ideia", o simbolismo pronunciado constituindo sempre o "ideal" em arte. Tem havido quem quizesse ver nesses exemplos não o espirito de uma lei mas apenas a consequencia da diferenciação bazica de raças. Os subsidios que a etnografia póde trazer ás artes são, de fato, valiozos, maxime quando ha a constatação das afirmações, oriundas desses estudos pela arqueologia, mas daí a querer tudo explicar como consequencia mais ou menos direta e unica de carateristicos raciais vai um grande passo em falso. O fundo social, prejudicial pela escluzividade que Renan aceitou como bazico para explicação da variação do espirito religioso atravez as civilizações, — ao envez da comprehensão da lei estabelecida por Aug. Comte, aquele prejuizo decorrente da aceitação de um fundo racial que tudo explica, dizemos, repete-se no estudo das artes materiais com Le Bon e Fergusson por exemplo

Ora, convenhamos, ha naqueles exemplos um termo constante, ha uma tendencia pronunciada e definida dentro da propria variedade, ha, em rezumo,

uma lei: ha a confirmação de um rumo geral, segundo o qual a obra escultorica é inicialmente simbolica e pende depois fatalmente para o realismo.

Por outro lado, o computo desses ezemplos mostra que a arte da escultura teve o seu "habitat" social na Grecia, observação tanto mais interessante quanto maior é o numero de ezemplos a considerar.

Fóra desse meio primordial, vamos encontral-a tambem socialmente aclimatada em Roma, na Italia do Renascimento, ou na França em epocas mais proximas de nós; em tais cazos, porém, apezar do viço proprio do fruto, não mais nos é dado perceber com nitidez a lei de evolução: depreende-se que havia sempre uma germinação mais ou menos rapida, em meio socialmente propicio, de uma semente já seleccionada pela intensa cultura da especie no mundo grego. Mesmo hoje nos é dado verificar as manifestações de uma forte escôla de escultura no norte da Europa, e aí é sobretudo de interesse a observação de que esse desenvolvimento está se operando entre povos que ainda não haviam com maestria recorrido a essa arte como meio de expressão.

O estudo da pintura fornece uma analogia flagrante.

Mais de uma vez deixámos assinalada a complexidade que se encerra na expressão "*meio social*" e agora chamamos de novo a atenção para esse ponto, porque não podemos deixar em silencio a influencia ezercida sobre o desenvolvimento da escultura pelo politeismo, o politeismo grego particularmente, influencia que, entretanto, não seria do mesmo modo bemfazeja sobre o desenvolvimento da pintura.

Houve, é claro, a humanização dos santos, como houve na Grecia o antropomorfismo dos deuzes, mas mesmo o espirito mais elevado de uma religião monoteica ezijiria um modo de expressão como a pintura mais apurado do que a escultura. Seria, porventura, possivel á escultura espessar com ezito, com fide-

dade os sentidos complexos da epoca? Pois, M. Angelo, abraçando a pintura, não é a melhor prova que se pôde citar para mostrar o proprio genio reconhecendo a impossibilidade de traduzir por imagens a tres dimensões as ideias e sentimentos com que a intuição de Dante immortalizára antes as cenas finaes de julgamento ensinadas atravez do cristianismo? O que se passou na Italia foi a reprodução melhor do que muitos seculos antes se passára no Egipto, onde, porém, a religião não evoluiu além do politeismo: (*) houve o recurso, embora sob fôrma insuficientemente desenvolvida, devido á propria insuficiencia evolutiva mental, não só da linguagem das imagens (mural) como da linguagem escrita (“livro dos mortos”) para expressão das cenas do julgamento final de acordo com a concepção egipcia. Na Italia tambem houve sempre o emprego da arte da palavra e da arte das imagens, mas é preciso observar que, se, de um lado, o desenvolvimento da pintura nos seculos XV e XVI é consequencia de recursos materiais melhorados, é, de outro, tambem especialmente devido á evolução do espirito religioso, o que permitiu a “humanização” dos santos, tendo havido ainda favoravelmente, como é notorio, um fundo pronunciadamente politeico dentro mesmo do monoteismo cristão. Por ventura esse fundo politeico não é, ainda hoje, claramente encontrado nos paizes catholicos? Cada cidade da Italia não tem o “seu santo” ou a “sua santa”?

A evolução do politeismo egipcio leval-o-ia forçosamente á humanização dos deuzes e ao corolario

(*) E' pelo menos o que assevera a historia. A hipoteze inicial de Laffitte de que Moizés teria colhido no proprio Egipto o espirito do monoteismo, hipoteze apresentada para a explicação positiva do “problema de Moizés” — contradizendo a opinião de Rénan — deve ser substituida como sendo uma reacção individual de Moizés sobre o proprio meio egipcio. As grandes ideias atravez da historia são quizi sempre emanações de espiritos revoltados, espulsos, reacionarios.

imediatamente do desenvolvimento logico da escultura, desenvolvimento proprio e no qual o egiptico encontraria então o dominio da expressão antes de o achar na pintura ou na literatura. Mas nada disso se deu: o Egipto, isolado, estabilizou-se, assimilando todo elemento estranho perturbador, como o assirio ou o hebreu. O Egipto nunca saiu do simbolo.

Fizemos essa observação para frisar a influencia direta da religião politeica sobre a arte da escultura em particular, o que, no fundo, se reduz á propria influencia do meio, porquanto a religião acompanha a evolução do homem. Entretanto, a apresentação do meio sob seu aspecto religioso esclarece o assumto. É claro, por exemplo, que dentro do espirito concreto que reina em toda a organização social fetichista é impossivel qualquer desenvolvimento estetico de valor: se a arte só pode surgir como fruto de uma abstração, ella exige iniludivelmente um meio de civilização capaz de preencher aquella condição.

Acreditamos haver desenvolvido sobre as artes materiaes, — arquitetura, escultura e pintura, — considerações suficientes para que possamos supor que no decorrer deste trabalho conseguimos pelo menos esboçar a evolução isolada de cada arte dentro de um dado meio e depois, correlativamente á variação de meios sociais.

Quanto ao desenvolvimento dessas artes na epocha actual, sob a parcela mais adeantada da civilização europeia e americana, tem ainda cabimento a observação geral de que o seu oportunismo, como função caracteristica, já passou, já attingiu o apogeu e vai em declinio. O pequeno effeito alcançado pelas obras de arte desse genero é devido, de um lado, á falta de convicção da massa popular e, de outro, á preocupação do artista, esclusiva e pronunciada, da fórma em prejuizo da ideia a representar, donde a expressão relegada naturalmente a plano secundario ante a pos-

assunto, — a função social da tragedia grega, em uma palavra, — pode ser perfeitamente definida: não ha o efeito dezordenado do acazo, ha evolução natural de uma arte que tem uma função propria e definida atravez da sociedade grega. Antes de Esquilo, Sofocles e Euripedes seria impossivel Aristotanes, do mesmo modo que o mundo grego de Arquiloquio, Colinos, Terpandro e da poezia lirica não podia ter precedido o mundo da epopeia homERICA. Ha uma harmonia, ha uma tendencia, uma seriação definida por uma lei: poezia epica, lirica e dramatica e mesmo dentro do drama (*) a evolução da tragedia á comedia. O estudo do teatro japonéz veio mostrar a sua evolução flagrantemente analoga á evolução da tragedia grega.

Uma epopeia é o estabelecimento de uma nacionalidade; é a expressão primeira e acabada, atravez da palavra, de uma civilização. E' a Iliada, a Canção de Roland, ou os Nibelungen, para os mundos epicos, grego, franco e germanico. Em todas ha um fundo comum decorrente das constantes relações entre o "ceu e a terra", entre os deuzes e os homens; em todas ha a imaginação, a fantazia, o simbolo, a emoção, e jamais o raciocinio; ha a dor, a luta, a ira, mas jamais o sorriso, a calma, a ironia ou a piedade. Só depois de terminado esse ciclo é que se manifesta a tendencia ao ciclo lirico. Foi assim na Grecia. Foi assim na idade media, onde a civilização havia de novo voltado ao estado teolójico, como o estudo das artes materiais tão claramente o confirmou. Foi assim nessa Europa cristã, entre os povos do norte, que tão propriamente se desenvolveu a poezia cavalleresca, — os sentimentos de honra, amor e fidelidade constituem o fundo principal da cavalaria e marcam o gráo intermediario necessario entre o

(*) Drama na verdadeira acepção dada pelos gregos, — de ação em geral.

misticismo relijiozo e a vida humanizada, — forma de tranzição acentuadamente carateristica entre a epopeia ou a “voz de deus” e o lirismo ou a “voz do eu” personificado pelo artista.

Em Florença ha a rapidez vertijinoza de uma evolução que se aproveita de um mundo estinto, mas dentro da propria vertijem ha a flagrancia de uma seriação. Dante, Petrarca e Bocacio são um ciclo no mundo das artes da palavra; atravez deles o espirito imaginozo chega ao pozitivo, a fantasia á realidade, o verso á proza, o deus ao homem, a epopeia ao conto.

Em Florença, no mundo das letras, ha de fato a vertijem que se encontra na Hespanha, na evolução das artes do dezenho, quando ela recebeu a influencia de Roma: El Greco, Murilo e Velasquez são, dentro dessa evolução igualmente acelerada, os tres termos de uma serie definida — da fantazia ao realismo, do misticismo ao raciocinio. A França repete o ezemplo grego. Moliere só foi possivel depois do dezenvolvimento evolutivo da tragedia franceza. Shakespeare, Goethe e Ibsen são os termos correspondentes, no mundo inglez, alemão e escandinavo, a Corneille e Racine. Depois deles não houve a comedia, a ironia e o sorrizo, — sucedendo ao grito, á dor, á colera, ao drama trajico, — porque a evolução do espirito inglez, alemão e escandinavo não foi tão rapida como a evolução do espirito latino, integrado no mundo francez. A evolução é aí lenta: o drama shakeriano é ainda verdadeiramente popular.

Ha no fundo de qualquer dezenvolvimento das artes algo de mais elevado do que as proprias artes em si; ha a esplicação do seu dezenvolvimento evolutivo; ha a propria filozofia da arte. Ha, sem duvida, uma harmonia mais elevada do que a do belo puramente artistico: ha a verificação de uma tendencia geral, ha a afirmação de um principio, ha uma

lei evolutiva. Ha leis intellectuais do mesmo modo que ha leis fizicas e biologicas. O universo é essencialmente harmonico. O que perturba o homem não é a aparente dezarmonia dos fenomenos, é a sua complexidade, inapreensivel dentro da nossa simplicidade organica. Acima das manifestações artisticas que se nos afiguram disparees, izoladas, mesmo antagonicas entre si, acima da beleza que lhes é inerente, acima da "forma" e acima da "ideia" que uma obra de arte encerra, ha a beleza da verdadeira harmonia, ha o dominio superior de uma lei.

§ III — Classificação das artes

O objeto de todas as pesquisas do homem em Ciência, filosofia; busca da verdade é ^{uma} ~~um~~; uma é a ciência, uma é arte. arte

As divizões estabelecidas em umas e em outras são artificiais mas encontram justificação na simplicidade que delas decorre para o estudo. Interferencia, conexão, e ligação íntima é o genero de relação que eziste entre os ramos da ciência ou entre as especies de arte. A geneze embrionaria de umas e de outras evidencia, por outro lado, a unidade em ciência e a unidade em arte. E' sempre o mesmo principio da diversidade e fixação de funções atravez da passagem do estado imajinozo, indefinido e homojeneo para a heterojeneidade definida; mas uma sendo a verdade, um é o todo: uma a ciência, uma a arte.

Para Aristoteles não havia ainda a distinção propria entre arte (*) e ciência: "As artes se multiplicaram, applicando-se umas ás necessidades, outras aos prazeres da vida; mas, sempre, os inventores dessas ultimas foram considerados superiores aos inventores das outras, pela razão da sua ciência não ter a utilidade por fim." "Todas as artes de que falamos haviam sido já inventadas quando foram descobertas as ciencias (refere-se á matematica) que não se applicam nem aos prazeres, nem ás necessidades da vida" (Aristoteles, Metafizica, livro I, parte I.)

(*) "Arte" aí é o termo generico, compreendendo em particular as artes esteticas.

Se a Tales coube formular a primeira lei, em geometria aliáz, instituindo assim o primeiro fundamento para a ciencia abstrata, (VI sec. A. C.) só, no entanto, Pitagoras e Euclides, muito mais tarde, é que vieram a estabelecer, propriamente, a ciencia abstrata. Outra não podia ser a concepção de Aristoteles senão aquella que encerra a citação; de fato o mundo grego, nem mesmo o genio do filozofu augusto, podia ainda ter a noção da diversidade entre ciencia e arte n'uma época em que as ciencias naturais não haviam ainda saído da faze méramente concreta, o que, em rezumo, se pode dizer lembrando que Arquimedes e Hiparco são posteriores a Aristoteles.

Em Aristoteles ha, apenas, a opposição entre a "esperiencia", a parte pratica, de um lado, e a parte teorica do outro — ciencia e arte — mas não ha, de modo algum a distinção entre o concreto e o abstrato.

A civilização cristã não esteve durante a idade media em estado mental nem mesmo de compreender a ciencia grega que poderia ter recebido atravez a civilização bizantina, como o fez a civilização arabe que, na historia, representou esse papel notavel de "conservar, aperfeiçoar (ainda que insufficiente e empiricamente) e transmitir" a ciencia grega á civilização occidental européa, quando a sua evolução mental assim o permitiu. Nessas condições, não ha interesse algum positivo nesse estudo relativo á "distinção" entre ciencia e arte atravez da civilização cristã durante a idade média. Aliáz, a compreensão do espirito reinante acerca de arte e ciencia pode ser percebido atravez das illustrações da pintura mural italiana onde o simbolismo foi largamente empregado.

Não cabem aqui, é claro, considerações sobre a evolução da noção de distinção entre ciencia e arte, mas a compreensão dessa evolução pode resaltar da propria evolução relativa á compreensão de ciencia

pela distinção definida entre ciência abstrata e ciência concreta, conforme estabeleceu A. Comte.

Basta ver a evolução da definição de lei natural e consequente compreensão de seu espirito, evolução lenta de Tales a A. Comte, para perceber a dificuldade do estabelecimento da ciência abstrata.

A própria definição de lei dada por Montesquieu não foi ainda precisa. Tales, apesar de estabelecer uma verdadeira lei abstrata, não concebeu a verdadeira noção de lei, o que só foi feito quando A. Comte apresentou a expressão de lei natural, expressão geral, sob as suas duas formas profundamente conexas "constancia na variedade" e "noção matematica de função".

Intimamente ligada á verdadeira noção de lei natural está consequentemente a distinção entre duas ordens de phenomenos, entre duas especies de ciencias naturais: "umas abstratas, geraes, tendo por objeto a descoberta das leis que rejem as diversas classes de phenomenos, considerados todos os cazos que se possam conceber; outras concretas, particulares, descriptivas, designadas algumas vezes sob o nome de ciencias naturaes propriamente ditas, consistindo na applicação dessas leis á historia efetiva dos diferentes seres ezistentes". (*) Entre umas e outras ha a distinção que separa a fizio-logia geral da botanica ou a quimica da mineralogia. Ora, todo esse trabalho construtivo é moderno, foi obra de A. Comte e, o que é mais ainda, sua distinção bazica, fundamental e necessaria, está ainda muito longe de ter sido comprehendida pelo comum dos espiritos que se entregam ás proprias especulações scientificas. Nem é outra a explicação dessa falta frequente de espirito de systematização que só pode ser adquirido depois da compreensão e aceitação da ezistencia das ciencias abstratas e geraes. Assim, só no seculo passado é que se

(*) A. Comte.

adquiriu a verdadeira noção de ciência, o verdadeiro espírito de lei, cabendo ainda a A. Comte estabelecer a distinção nitida e positiva que deve haver entre o abstrato e o concreto, entre a teoria e pratica. E', aliás, justamente, dentro da esfera de compreensão do espirito das leis naturais que tem girado a ciencia moderna ainda mais ou menos, e infelizmente, independente da filozofia, apesar da sistematização já elaborada por A. Comte. Os trabalhos modernos de Mach, H. Poincaré, F. Dantec, etc., convergem todos para a focalização da luz no sentido de uma compreensão justa da noção de lei em ciencia natural. A. Comte, que havia distinguido as ciencias naturais em ciencias fundamentais, gerais e abstratas de um lado e em ciencias particulares, concretas e descritivas de outro, conforme oportunamente nos havíamos referido, colocou, genialmente, todo o problema em seus justos termos. A ciencia moderna — caminhando sem a luz guiadora da filozofia — tem justamente abraçado o mesmo assumto mostrando que acima da abstração que levou ao estabelecimento das leis nas ciencias concretas e particulares, deve haver, ainda, uma abstração mais elevada porquanto é “apenas em teoria que se pode procurar a ezatidão absoluta, a determinação univoca absolutamente ezata” (Mach).

E' claro que, quando as leis naturaes foram descobertas — estabelecimento das ciencias naturais, concretas e descritivas — elas satisfaziam plenamente ao espirito humano, tal a ezatidão que se acreditava ver nelas. Mais tarde, entretanto, o homem foi além e, hoje, quando ha referencia, por exemplo, a uma lei fisica qualquer, sabe se que a “ezatidão” dela não se verifica: ha uma serie de concessões como função do proprio corpo escolhido e uma serie de aproximações como função das condições gerais sob que a esperimentação é feita.

Rezumidamente: a ciencia deve hoje saber o que esprimem, “estra-termos”, as chamadas leis naturais

(como por exemplo a lei de Kepler em astronomia, a lei de Mariote em fisica, etc.) deve saber o grão de aproximação, o grão de “idealização” que os termos da lei encerram, e, consequentemente, o grão de exatidão dessa lei. Convem ainda notar que a “diferença” entre o modo de ser, segundo as leis formuladas, de uma classe de fenomenos naturais e o seu modo de ser real, que essa diferença, essa falta de coincidência se acentua tanto mais quanto maior é a complexidade dos fenomenos encarados, isto é, quanto mais elevada é a sua posição hierarquica na classificação racional das ciencias estabelecidas por A. Comte. (*)

Fica, pois, assim lembrado que mesmo a ciencia moderna nada mais tem fundamentado do que a necessidade da criação das ciencias abstratas e gerais, ciencias essas bazicas para o estabelecimento em seus justos termos do problema da pesquisa da verdade empreendida pelo homem em face da natureza, o que constitue precisamente a obra grandioza que coube ao genio de A. Comte realizar lançando os alicerces da filozofia pozitiva: — “a sistematização de concepções pozitivas sobre todas as nossas ordens de conhecimentos reais.”

Aí está, com efeito, contida a definição da filozofia. Aí está a compreensão de que a filozofia constitue um grão mais elevado do que a ciencia nas especulações da humanidade sobre a descoberta da verdade. Se ciencia é o fruto de uma abstração relativamente aos fenomenos naturais, filozofia é o fruto de uma abstração superior, relativa á propria ciencia (*)

(*) Nem é outra a razão de ser do atrazo da sociolojia, da apreensão das leis sociolojicas.

(*) Um exemplo numa escala elevada. Spencer estudou cientificamente “as religiões”, produzindo uma obra verdadeiramente notavel. Comte formulou a lei de evolução do espirito relijiozo do homem, — do fetichismo ao monoteismo, — isto é, estudou “a reli-



“A necessidade de dispor os fatos em ordem, de sorte que os possamos conceber com facilidade (o que constitue o objeto proprio de todas as theorias scientificas), é por tal fórma inerente á nossa organização, que, se não conseguirmos satisfazê-la por meio de concepções positivas, volvemos inevitavelmente ás explicações teologicas e metafizicas, a que primitivamente aquella mesma necessidade recorreu.” (**)

Essa citação encerra verdadeiramente o espirito de toda a evolução da filozofia, desde os tempos rudimentares em que ella surtiu poetica e imaginosa-mente sob o carater de teogonias e cosmogonias, através de toda a faze puramente metafizica, da Grecia á civilização europeia occidental, até á sua nova concepção positiva decorrente dos fundamentos estabelecidos por A. Comte.

Filozofia não é a explicação do mundo pelo recurso dos poderes divinos; não é a “ciencia dos primeiros principios e das primeiras causas” (Aristoteles); não é a explicação da eternidade ou do infinito; filozofia é a compreensão e explicação do mundo ou da natureza dentro da medida dos recursos proprios ao homem, á luz do raciocinio, no campo da observação e ao influxo da abstração. Filozofia é o resultado da compreensão do mundo, da apreensão da verdade pelo homem em seu maior gráo de positividade, mas resentindo-se inevitavelmente da imperfeição do instrumento humano.

Desde agora, depois do que resumimos relativamente á elevação continua do homem em sua ação especulativa da verdade em face do universo, desde agora, repetimos, depois que mostrámos essa apreensão da verdade ininterrupta e melhorada a custa

jião” em si. Spencer estudou as religiões como parte da sociologia; A. Comte estabeleceu a filozofia das religiões.

(**) A. Comte. “Ph. Pos.”, vol. I, pag. 52.

do trabalho de abstração, fácil nos vai ser definir um outro campo, — o campo das artes, — onde, igualmente, a ação especulativa do homem tem sido continuamente desenvolvida.

Ha de fato dois campos: de um lado a razão, o raciocínio, a lojica, a intelijencia pura, a “concepção”; de outro a emoção, o sentimento, a “ideia”. De um lado o trabalho especulativo do homem, guiado pelo raciocínio, que vai do empirismo á filozofia, das observações meramente concretas ao estabelecimento, pela abstração, das leis naturais, e daí, finalmente, á sistematização positiva das concepções do saber humano, á propria filozofia. De outro lado, estão as artes (artes esteticas), no mundo vasto das emoções, dos sentimentos e das ideias.

Que é arte?

Sendo o objeto principal do homem a especulação sobre a verdade, especulação sobre o que eziste no mundo, a arte é o fruto dessa primeira pesquisa, dessa primeira compreensão do mundo: a obra de arte é em definitiva o meio pelo qual o homem se expressa.

Ciencia é o resultado de um gráo de pesquisa mais elevado, é o fruto de uma compreensão mais verdadeira do mundo. A emoção precede á razão; o sentimento ao raciocínio; a imaginação á logica; a poezia á proza; o dezenho á escritura; a ideia á noção. As artes precedem ás ciencias.

Em arte a verdade é o esplendor da verdade; em ciencia o belo é o esplendor da verdade. (*) Em arte ha emoção e sentimento, ha mais beleza, mais imaginação e menos verdade. Em ciencia ha raciocínio, ha concepção, ha um gráo superior de apreensão da verdade e de compreensão do universo. Em arte ha uma obra individual; em ciencia ha uma lei: e esta

(*) Platão havia dito genericamente que “o belo é o esplendor da verdade”, afirmação consequente de seu modo escluzivista de encarar a arte.

é a obra de arte do homem na esfera das ciencias. Em arte a natureza aparece vista atravez de um temperamento (Zola), atravez de um subjetivo individual. Em ciencia a lei é a espressão de uma parcela do mundo objetivo visto atravez do mundo subjetivo; é geral dentro dos fenomenos dessa parcela e independe da individualidade do observador.

Uma obra de arte é a espressão concreta do resultado de uma abstração individual; uma lei é a espressão abstrata do resultado de uma serie de observações concretas.

Prezumimos que da sintheze tenha aparecido com clareza a noção de arte, noção que deve sempre implicar, correlativamente, essa outra, inerente á propria arte, de meio de espressão.

“No reino animal toda representação se limita á mimica, mais ou menos espressiva, o que no homem tambem constitue a orijem espontanea da evolução estetica.” (*)

“A arte consiste sempre em uma representação ideal do que existe, destinando-se a cultivar nosso instinto de perfeição . Seu dominio é, pois, tão estenso quanto o da ciencia. Ambas abraçam, cada uma a seu modo, o conjunto das realidades que uma aprecia e a outra embeleza.” (**)

O fim, o objeto da arte é de fato a espressão de uma apreensão ou de uma compreensão e não a imitação como afirmára Aristoteles.

“A ação de imitar é inerente á natureza humana desde a infancia; e o que fez differir o homem dos outros animais foi nele ser maior a inclinação á imitação: os primeiros conhecimentos que adquire, de-ve-os, o homem, á imitação.”

“Como a ação de imitar, bem como a harmonia e o ritmo estão em nossa propria natureza, desde cedo

(*) A. Comte. Pol. Pos. I, 288.

(**) A. Comte. Pol. Pos. I, 282.

os homens de maior aptidão natural crearam, através de uma progressão lenta, a poesia, começando pelas improvisações.” (*)

“Como o poeta é um imitador, tanto quanto um pintor ou qualquer outro artista, segue-se necessariamente que ele imita as coisas sob uma das tres formas seguintes: ou tais quais existiam ou existem, ou tais como se diz ou se acredita que sejam, ou enfim tais como deveriam ser.” (**)

Infelizmente, essa noção de imitação como definidora do carater mais proeminente de arte tem sido demaziado ezajerada. Taine fala até em “tres artes imitativas”, (pintura, escultura, literatura), pensando que aí rezide a distinção entre elas e a “arquitetura e a muzica, fundadas estas sobre relações matematicas que o artista pode combinar ou modificar.” Daí decorreria então a definição de que “o fim da obra de arte é manifestar algum carater essencial ou proeminente da natureza mais claramente e mais completamente do que ela propria o faz”, definição onde aparece flagrante esse erro de supor que o homem “inventou a arte para preencher uma lacuna.” (*)

Todo artista “observa, idealiza e esprime” (Lafitte); “arte é uma idealização da realidade”, afirma a escola pozitiva; o seu fim principal é a expressão, que é nada menos do que a esteriorização dos sentimentos e ideias peculiares a um meio e a uma época.

“Não ha fundamentalmente nenhuma incompatibilidade entre o genio estetico e o genio científico, que não se distinguem realmente um do outro senão pela diversidade de suas combinações, concretas e ideais para um, abstratas e reais para o outro.” (**)

(*) Aristoteles — Poetica, cap. IV.

(**) Aristoteles — Poetica, cap. XXV.

(*) Philosophie de l'Art. ed. 13^e H. Taine, vol. I, pag. 43, 45, 41, 37.

(**) A. Comte. Pol. Pos. I, 310.

“Se bem que o espirito estetico e o espirito científico difiram muito, eles empregam, entretanto, realmente, cada um a seu modo, as mesmas forças fundamentais do cerebro, de modo que o primeiro genero de atividade intelectual pode servir em certo gráo de preambulo ou introdução ao segundo.”

“Não se pode pois desconhecer a secreta afinidade direta que eziste, sob varios pontos, entre um e outro espirito, apezar das profundas diferenças caracteristicas, e que deve tornar o desenvolvimento mais rapido do primeiro sucetivel de preparar utilmente o advento mais tardio do segundo. Se essa relação se manifesta primeiro, necessariamente entre aqueles — dum lado e de outro —, que participam ativamente da cultura intelectual, uma influencia analoga deve se ezercer tambem em menor gráo, sobre a massa passiva.”

“Foi assim que a arte determinou uma ecitação, não só entre os homem escolhidos, mas sobretudo na massa inteira, determinou um primeiro gráo de vida intelectual permanente, por uma agradável e irresistivel influencia que cada um deles recebia com prazer, independentemente aliaz, de sua ação mental propriamente dita.” (*)

Lei de espiritualidade

Todas as pajinas anteriores podem ser agora resumidas em poucas palavras: mostrámos a posição da arte em face da ciencia e da filozofia, frizámos a noção capital contida no termo “arte”, delineámos o necessario para consideração da arte como função do meio e estabelecemos, finalmente, as considerações suficientes para a compreensão da evolução e variação progressiva das artes em geral e de cada uma em particular. Desde agora resta-nos apenas, — dentro do programma de sintheze que nos traçámos, — estabelecer a classificação das artes.

(*) A. Comte. Ph. Pos. V, pag. 108 e 109.

A dificuldade em qualquer classificação consiste primordialmente em assentar uma ordem, unica é claro, verdadeiramente racional. Relativamente á classificação das ciencias fundamentais estabelecida por A. Comte são conhecidos os poderosos argumentos apresentados, mostrando não só os embaraços do problema, o grande numero de soluções que pode ter sucetiveis sempre de defeza, e mostrando finalmente a ezistencia de uma unica classificação satisfazendo convenientemente as principais condições de problema. Repetir aqui esses argumentos seria inoportuno; tentar rezumil-os seria insanía.

“Apezar da simultaneidade real e continua do dezenvolvimento das diferentes ciencias, as classificadas como anteriores serão com efeito mais antigas e constantemente mais adiantadas que as outras apresentadas como posteriores. E’ o que se realizará, inevitavelmente, se na realidade tomarmos, como nos cumpre, para principio de classificação, o encadeamento lojico natural das diversas ciencias, o ponto de partida da especie havendo sido necessariamente o mesmo que o do individuo izolado.” (**)

E’ de lembrar aqui uma vez mais não só a simultaneidade real e contínua do dezenvolvimento das diferentes artes, como tambem o gráo diverso de generalidade de expressão propria a cada arte. Nessas condições parece, a primeira vista, que o criterio para uma classificação racional das artes deva ser o mesmo adotado para a classificação das ciencias. Aliaz A. Comte, embora reconhecesse “o obscuro e vago das noções ordinarias sobre a marcha geral das composições artisticas”, e embora “pelo proprio limite da obra, lhe fosse prescrito qualquer distinção formal entre as artes”, chegou ele mesmo a enunciar a “ordem espontanea segundo a qual as diferentes artes surjiram e creceram historicamente”, derivando essa

(**) A. Comte. Ph. Pos. vol. I, pag. 66.

ordem do principio segundo o qual “cada arte se desenvolveu tanto mais cedo quanto mais geral por sua propria natureza, isto é, quanto mais suscetivel de expressão mais variada e mais completa” (poezia, muzica, pintura, escultura e arquitetura). (*)

Será esse, de fato, o criterio a adotar para a classificação das artes?

Ora, se, conforme a argumentação de paginas anteriores, ficou flagrante que a arte, por ser um fruto definido do meio social, varia como função desse meio, parece-nos desde então justificavel que a classificação das artes seja feita de acordo com a classificação dos meios sociais. De um lado insistimos sobre os tres estados fundamentais e caracteristicos da evolução dos organismos sociais, de outro frizámos o carater proprio da arte como meio de expressão, cada civilização expressando-se, portanto, bem definidamente atravez de uma dada arte. Desde então, repetimos, afigura-se-nos perfeitamente natural e logico que as artes, retratando as proprias civilizações que as produziram, sejam classificadas conforme a evolução dos organismos sociais. Mais uma vez insistimos quer na simultaneidade do desenvolvimento das diversas artes, — hipoteze perfeitamente natural, visto como o seu espirito encerra a noção positiva de evolução (noção spenceriana), — quer na diferenciação inerente a cada arte, no gráo diverso de generalidade de umas em relação ás outras, todas dentro da esfera que delimita o mundo dos sentimentos.

Se a arte é, pois, uma impressão, uma imagem do mundo, um resultado da apreensão da verdade dentro do dominio das emoções e dos sentimentos; se, por outro lado, a evolução mental do individuo, e consequentemente, a evolução do individuo dentro da sociedade, é feita atravez da passagem pelos tres

(*) A. Comte, “Ph. Pos.”, vol. V, pg. III

estados, — do imaginoso ao positivo, da emoção ao raciocínio, do simbolismo ao realismo,—claro está que as artes, devendo refletir toda essa evolução devem por isso apresentar nesse reflexo o caráter seguro para uma classificação unica e racional.

Aparece-nos desde então a ideia de um “domínio” sobre a arte, pelo homem querendo se espessar por meio dela. Assim, o domínio sobre a arte da pintura ou da escultura não foi imediato: eziuiu um grande desenvolvimento na marcha evolutiva do individuo e do organismo social, por isso que sem a massa passiva o genio estetico, como elemento ativo, nada pode fazer. A princípio ha na obra de arte a insuficiencia de forma para a apresentação do fundo ou ideia: ha a incapacidade; depois o artista se assebhoreia da arte e nessa faze aparece sempre a imperfeita do equilibrio entre a forma e a ideia; mais tarde vem o ezajero da forma em prejuizo da ideia: é a manifestação natural de que a arte empregada é insufficiente para exteriorizar as ideias e os sentimentos esteticos do artista.

Vimos como a passagem do estado teolójico ao metafizico (ezemplos da Grecia e do renascimento) é flagrantemente caracterizada pelo desenvolvimento grandiozo e natural da escultura e da pintura.

Relativamente ás artes da palavra podemos compreender claramente a função soberana que lhes foi dada, — á poezia quazi esclusivamente, — durante a faze teolójica, mas podemos tambem perceber que por maior que tenha sido esse papel, a “línguaem das imajens” ezerceu fatalmente uma ação muito mais positiva sobre a massa popular do que a lojica das ideias, e daí, mui naturalmente, o desenvolvimento acentuado, desde então caracteristico, das artes materiais.

Para vêr quanto é isto racional basta lembrar que a escrita é, com efeito, uma simplificação do de-

zenho, — no Egipto a evolução é clara, — e que, por outro lado é impossível qualquer desenvolvimento pronunciado das artes da palavra sem que anteriormente tenha sido feita a sua representação grafica. Demais é intuitivo que o dominio sobre a grafia (conseguida pelos fenicios, que a transmitiram á Grecia) está muito longe de indicar o dominio sobre a arte da palavra.

Assim, se no periodo teologico a linguagem das imagens é mais viva, mais impressionadoramente expressiva para a massa popular do que propriamente a linguagem, rezulta daí um desenvolvimento pronunciado e, consequentemente, a caracterização por seu intermedio desse referido estado teologico.

Por essas considerações chegamos á conclusão de que o dominio do homem sobre as artes materiais, como meios de expressão, é anterior ao seu dominio sobre as artes da palavra.

Acresce aliás para comprehensão dessa observação: primeiro, que tanto mais material é o meio de expressão, tanto maior é a sua filiação á emoção, e menor a sua relação ao mundo das ideias; segundo, que tanto menos material é esse mesmo meio de expressão, tanto maior é a sua latitude, tanto maior a sua generalidade e tanto maior também a sua relação com o raciocinio, isto é, maior o pensamento e a ideia que a obra de arte pode conter. Ora, como a emoção precede ao raciocinio, e como o dominio sobre o geral e abstrato é muito mais difficil que o dominio sobre o particular e o descritivo, segue-se, pelos mesmos motivos, que o dominio sobre as artes da palavra é posterior ao dominio sobre as artes materiais.

Uma vez mais perde a espozição o desenvolvimento que deveria ter para justificação do modo pelo qual encaramos essa evolução dos meios uzados para

a expressão, a evolução das artes, dentro da qual reside a variação do proprio espirito da arte.

Reduzam-se, pois, aqui as nossas palavras apenas á afirmação de que acreditamos que com a evolução continúa do individuo, os organismos sociais venham a atinjr a faze pozitiva, para a qual haverá forçosamente uma caraterização fornecida pelos meios atravez dos quaes o homem virá a esprestar os seus sentimentos, por força mais elevados do que aqueles outros que o caraterizaram em estados de evolução inferiores. Acreditamos que as artes morais (o direito e a moral) venham a constituir as artes naturais, proprias e definidoras desse estado de civilização, do mesmo modo por que acreditamos que as artes da palavra, — por seu desenvolvimento e pela função que são chamadas a representar, — sirvam de carateristico do estado metafizico e, analogamente, as artes materiais do estado puramente teoljico.

Os sentimentos, as emoções, os pensamentos do homem na faze teoljica são natural e definitivamente espessos atravez das artes materiais, atravez da linguagem das imagens; no estado evolutivo metafizico o homem pode ser caraterizado por sentimentos que encontram expressão natural atravez da linguagem propriamente, sentimentos mais nobres e mais elevados, e não sucetiveis de expressão por meio outro que não a arte da palavra; no estado pozitivo, finalmente, a expressão dos mais nobres sentimentos humanos, caraterizando a faze de evolução mental, é feita atravez da propria ação moral.

Qualquer filiação seriativa das artes atendendo ao seu modo de formação ou á sua embriolojia, á sua interpendencia, á sua fatal interconexão e á sua natureza intrinseca, é sempre muito relativa, mas parece-nos que a classificação delineada, — dada a nossa necessidade de tudo classificar ante a impossibili-

dade de sempre abarcar o todo, o conjunto, — é a única plenamente justificável á luz da razão

E' de notar, primeiramente, que essa classificação encontra apoio e fundamento no modo de classificação das proprias obras de arte: massas, corpos a tres dimensões, imagens a duas dimensões, palavra, ação. Vem daí, em face da desmaterialização ascendente a noção de "espiritualidade", — donde o nome de "Lei de espiritualidade" dado por Hegel, — segundo a qual cada arte emprega sucessivamente meios de expressão que variam do material ao espiritualismo, o que nada mais é senão o proprio reflexo da variação dos sentimentos espessos atravez das artes, em que se observa a tendencia cada vez maior á espiritualidade. Em arquitetura ha apenas o reflexo do espirito humano, em escultura ha a predominancia do corpo, da materia sobre a ideia, sobre o pensamento, sobre o espirito, preponderancia que diminue quando se passa ao baixo-relevo e depois á pintura, onde o carater descritivo já permite um desenvolvimento maior de espiritualização; em poezia ou literatura em geral, ha a idealização dos sentimentos humanos; nas artes morais, finalmente, haverá a expressão dos mais elevados sentimentos humanos atravez sua ação moral.

Percebe-se em tudo isso o reflexo da evolução mental do homem, — da emoção ao raciocinio, — com a passagem do estado contemplativo á faze da ação.

Lei de idealismo

Quando tratámos da apresentação das artes como resultado, fruto e função do meio social, insistimos sobre dois aspetos de evolução: de um lado, a evolução geral das artes, umas em relação as outras, como consequencia da evolução dos organismos sociais, e, de outro lado, a evolução de uma mesma arte, segundo a qual ha variação do espirito diretor ou

animador dessa arte, isto ;, segundo a qual ha evolução do ideal artistico.

Arte sendo a idealização do real, o ideal é precisamente o indice desse grão de idealização que a obra de arte encerra; daí, mui naturalmente a compreensão da relatividade da noção de ideal, ou, o que é o mesmo, a verificação da variação do ideal como função do meio.

Desde então, havendo já a constatação dessa variação, surge á mente o inquerir do seu modo de ser, donde, em consequencia, a resposta, fruto da observação e do estudo de cada arte isoladamente, de que a variação do ideal em uma determinada arte se realiza segundo uma lei geral: dentro de cada arte ha a tendencia fatal ao realismo, isto é, a evolução da ficção ao positivo, da imaginação á realidade.

Essa lei de idealismo, segundo a qual o grão de idealização do real diminue continuamente, nada mais é, de resto, do que o reflexo da evolução mental do homem e, consequentemente, da evolução do organismo social. Em rezumo, a mesma lei que espessa a evolução das civilizações traduz tambem a evolução das obras dessas mesmas civilizações.

Nem sempre é clara a apreensão da evolução de uma arte de acordo com o espirito dessa lei; ainda aqui havia oportunidade para lembrar a importancia da observação concernente á complexidade de causas perturbadoras decorrentes da propria relação, — de função de função, — que prende a arte ao organismo social. Daí, aliáz, a propria explicação do atrazo na apreensão de tal lei.

Taine estudou precisamente os dois cazos (*)

(*) A "filosofia da arte" de Taine consiste aliáz apenas no estudo da escultura grega e no estudo da pintura italiana. Fôra disso ha apreciações gerais sobre literatura. Ha a consideração da arte como fruto do meio social, mas não ha em toda a obra a observação de uma tendencia geral, ou a apreensão de uma lei formulando uma evolução.

em que nos parece mais facil a sua apreensão, — a escultura entre os gregos e a pintura na Europa atravez do renascimento, — mas em nenhum deles percebeu que houve uma evolução nitida, pronunciada, segundo a qual a obra de arte, sendo a principio simbolica (gregos) ou mistica (pintura italiana), tende continuamente a uma abstração cada vez menor, ou a uma positividade crescente, traduzida pela diminuição acentuada do grão de idealização do real. (*)

Hegel mostrou mais de uma vez que a arte em certos cazos se tornava acentuadamente realista, mas julgou que se tratassem de fazes mediocres, fazes de puro abastardamento; tão pouco acreditou que houvesse uma lei geral de evolução para cada arte, uma tendencia fixa, definida pela propria variação do grão de ideal.

Não nos cabe aqui mostrar a veracidade de nossa afirmação; o estudo detalhado eziado para tal documentação não pode de nenhum modo ser possivel dentro do programa sintetico por nós traçado: nestas pajinas cabe apenas a afirmação, o enunciado da lei.

Rénan lamentou de uma feita que a Poetica e a Retorica (Aristoteles) só tivessem sido creadas depois do grande deenvolvimento da poezia grega.

(*) Mesmo em Atenas, onde tambem houve a escultura de retratos, pode se observar a evolução, sem se recorrer siquer ás escolas da Azia Menor ou á Roma. Em pintura, a tendencia ao realismo na Italia não chega a ser grande (escola de Bolonha), entretanto, a evolução é observada com sufficiente clareza atravez da pintura flamenga ou holandeza. E' de notar que o "realismo infantil" da pintura cristã contribuiu provavelmente para dificultar a percepção daquela evolução, mas o que ha de realismo nessa pintura é apenas resultado da influencia do realismo da arte romana. Demais esta teze já foi sustentada e documentada. Ruskin errou, pois, em mais de um ponto quando pensou que a tendencia realista da arte cristã fosse simples consecuencia do espirito religioso cristão.

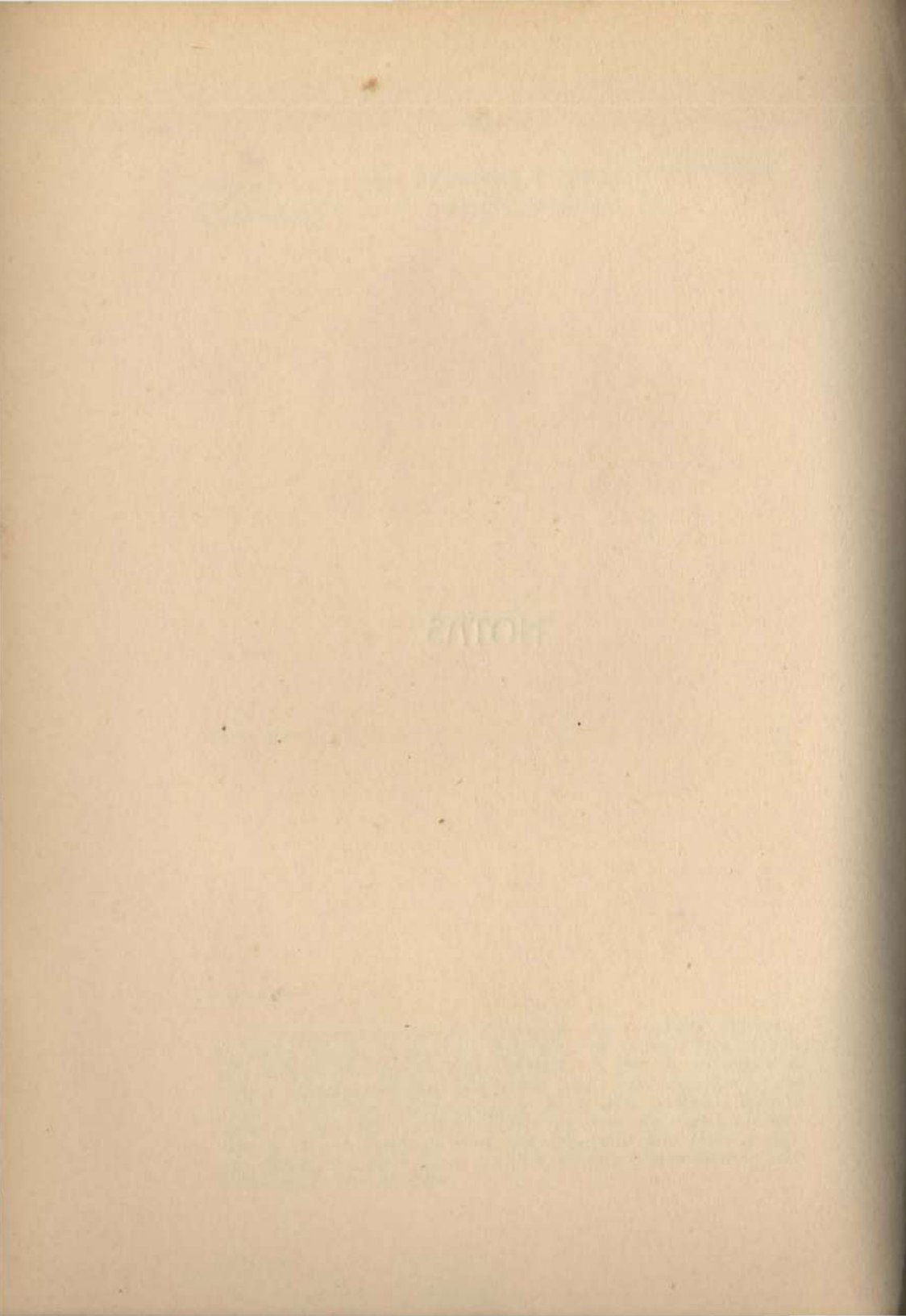
Essa observação á qual poderão ser juntadas outras congeries, relativas a outras artes, define bem a noção pouco verdadeira que de habito se tem sobre a arte. Se arte é o resultado da apreensão sentimental da verdade, do que existe, e, se a obra de arte é justamente o meio atravez o qual se faz a expressão dessa apreensão ou compreensão, como é possível o estabelecimento de regras, de preceitos, antes de um desenvolvimento natural, livre da propria arte? Por ventura uma lei em ciencia abstrata não sintetiza um passado longo de observações meramente concretas? Como conceber a perspectiva antes de um desenvolvimento longo e natural da pintura? Como possível o estudo da anatomia antes de um estudo artistico do corpo humano? Como a compreensão da musica ou arquitetura pelo modo por que Taine as encara? Como ciencia precendendo a arte, e o raciocinio á emoção?

A noção da “lei de idealismo” que define justamente a passagem do estado imaginozo ao positivo, da ficção á realidade e que nada mais, é, em rezumo, do que a tradução em arte da propria evolução do espirito humano, do estado de impotencia ao estado de compreensão mais ou menos plauzível da realidade, a noção daquela lei, diziamos, mostra claramente o absurdo da observação citada. Ao contrario de Rénan, podemos afirmar que quando para uma dada arte o homem chega á codificação de preceitos e regras a seguir para a elaboração de obras darte, já perde a arte um de seus carateristicos mais importantes; quando o homem chega a essa faze, a arte começa a viver por si, — a arte pela arte — e não mais escluzivamente, como antes, em sua função propria de meio de expressão. Não se pense jamais que o “canon” existiu, em escultura ou arquitetura, entre os

gregos, com carater de fixidez, como acentuadamente se acreditou durante o seculo passado. (*)

(*) Propozitalmente não houve em nosso trabalho referencia alguma á muzica. A muzica é uma arte com carateristicos peculiares, ezijndo uma compreensão propria. O fato da ezistencia de genios muzicaes infantis, e o outro, ainda mais significativo, da muzica — o ritmo especialmente — ser a unica produção humana capaz de ação sobre varios animais, parecem nos bastante carateristicos para mostrar que essa arte ezije uma compreensão especial, diversa até certo ponto, portanto, do que fundamentamos relativamente ás demais artes.

NOTAS



NOTA A — SOBRE A “LEI DOS TRES ESTADOS”

Em qualquer fase da historia tem havido sempre a coexistencia de organismos sociais em estados diversos de evolução, organismos tanto mais izolados uns dos outros — e, portanto, indiferentes, sem resultados de acção mutua consoante a lei de acção e reacção aplicada ao mundo social, — quanto mais recuada é a epoca de observação escolhida: a imagem material do progresso na terra pode, de fato, ser espressa pela aproximação dos povos entre si.

Não se pode firmar o futuro, mas no campo da previzão, escudado e apoiado no que se conhece de positivo, é justo supôr uma civilização final, una, em todo o planeta.

Encarada a historia sob o aspeto, por que se apresenta ainda hoje, aliáz, da coexistencia de varios organismos sociais, em estado diverso de evolução para uma dada fase, a applicação da lei dos tres estados faz-se a cada organismo em particular e não á humanidade englobadamente, pois que assim ficaria implicitamente admitida a hipoteze de uma evolução una, acendente atravez da historia. Esse foi o erro de A. Comte e a referencia que dele se faz aqui, não implica de nenhum modo uma depreciação á obra grandioza que o seu genio legou á humanidade.

Coube a A. Comte, pela primeira vez, a apresentação da historia sobre uma baze e um metodo scientifico, incorrendo, porém, no erro; aliás natu-

ral para quem tão fundo revolucionou a historia, de admitir uma sequencia pronunciada e unica atravez da qual a humanidade passára (*) do primeiro estado ou "teocratico" ao "metafizico" (sociedade catolico-feudal), atravez das transições da Grecia (dezenvolvimento da intelligencia), de Roma (dezenvolvimento da atividade) e da idade média (cristianismo, dezenvolvimento do sentimento) para depois atinjr ao terceiro estado, o "sociocratico", caracterizado pelo rejimem scientifico industrial. Ora, fóra da previzão erronea, por parte de A. Comte, do advento do terceiro estado, relativamente á civilização occidental, ha ainda a observar que cada civilização, encarada de per si, tende a seguir a evolução enunciada pela lei, de modo que, resumindo, ao envez de uma unica applicação da lei na historia, nós devemos ter tantas applicações dela quantas civilizações mais ou menos distintas entre si se houverem dezenvolvido atravez a historia.

Parece-nos que o que mais perturbou A. Comte foi a concepção teologica relativa ao cristianismo, pois que havendo estabelecido, a evolução do espirito humano, do fetichismo ao monoteismo, atravez do politeismo, não pôde aceitar a civilização cristã, monoteista, senão como uma faze mais avançada em relação á Grecia e Roma onde tanto se caracterizára o espirito politico, embora coubesse ao proprio genio constatar o "abandono" pelas ciencias durante a idade media cristã. Daí a consideração elevada com que foi apreciada a civilização "catolico-feudal" caracterizada pelo rejimen "metafizico defensivo".

No nosso modesto modo de ver a historia, a idade media cristã constitue uma civilização em primeiro estado, estado que se prolonga até ao renascimento quando, sucessivamente, atravez da Euro-

(*) Depois de haver evoluído do periodo fetichista.

pa, varios povos passam ao segundo estado — “o metafizico” —, estado em que se têm mantido, mais ou menos, até agora, pois que só no seculo passado começaram a ser esboçados alguns carateristicos (para alguns povos, apenas) de um terceiro estado social, o “pozitivo”, fatalmente longinquo ainda, mas de que nós podemos prever o advento futuro sem que nos seja dado, no entanto, fazer considerações sobre a epoca provavel de seu verdadeiro estabelecimento. A lei dos tres estados tem sido fortemente atacada, e a razão principal de sua pouca aceitação parece-nos, justamente, decorrer da dificuldade em aceitar-a pelo modo por que A. Comte fez a applicação dela á historia (*); acrece que tambem difficulta a sua comprehensão e consequente aceitação a noção decorrente do estabelecimento do terceiro estado sob os moldes por que A. Comte o idealizou, difficultada, ainda mais, pela necessidade de aceitação da “religião da humanidade”, outra idealização sob que A. Comte estabeleceu um culto futuro desenvolvido por uma humanidade previamente por ele idealizada. De tudo isso poder-se-á inferir a animozidade comum em recorrer aos ensinamentos de A. Comte. Parece-nos fóra de duvida que se pode afirmar haver o “pozitivismo-religião” prejudicado extraordinariamente ao “pozitivismo”, (**) prejuizo duplo pelo que se refere ao autor e ao leitor.

(*) Não é possível, desde agora, deixar de fazer uma referencia ao trabalho de Sylvio Romero. Acreditamos, infelizmente, que o conteúdo dele não tivesse esclarecido o assunto. Fóra a paixão com que foi escrito, fóra o espirito de animozidade que, atravez todo ele, se nota á obra de A. Comte, é de notar que a negação da lei dos tres estados, sob o fundamento de que a sua aceitação implica em antagonismo com o “evolucionismo” de Spencer, é gratuita. Acreditamos que a paixão não permitiu ao autor, tão prematuramente desaparecido aliás, uma meditação mais profunda das obras de A. Comte e Spencer.

(**) “O positivismo se compõe essencialmente de uma filozoffia e de uma politica, que são necessariamente inseparaveis como consistindo, uma, a base e, a outra, o fim de um mesmo sistema universal”. (A. Comte).

A lei dos tres estados a que a referencia neste trabalho é constante, supõe a existencia de tres fazes carateristicas de organizações sociais claramente definidas — a “teocracia”, caraterizada pelo predomínio do poder espiritual sob suas varias modalidades, a “aristocracia”, caraterizada pela organização do poder temporal de um ou mais chefes sob suas varias modalidades, e a “democracia”, ou organização social superior de que os Estados Unidos começam a apresentar um esboço mais ou menos definido.

Correspondendo a essas tres fazes da organização social, ha a evolução mental do individuo caraterizada pelos tres estados “teologico”, “metafisico” e “pozitivo” evoluindo o espirito religioso do homem do fetichismo ao monoteismo atravez do politeismo.

Ha a insistir no principio fundamental da relatividade de um lado e na justa compreensão da noção da lei, do outro. E’ mister, de fato, compreender que o que ficou esposto não implica em escluividade. Qualquer termo de qualquer uma das series ou ciclos evolutivos enunciados pode ser encontrado em toda a serie, em toda a evolução, mas cada termo exprime uma caraterização, uma faze definida, um estado principal. Toda a organização social é, inicialmente, teocratica, tendendo, fatalmente, á democracia; todo o espirito religioso é, inicialmente, fetichista tendendo a sua evolução ao monoteismo; toda a atividade humana, sob forma material, é inicialmente guerreira, tendendo sucessivamente ao industrialismo, tendendo ao trabalho tanto mais organizado, tanto mais livre, tanto mais perfeito e elevado, quanto melhor fôr o organismo social dentro do qual se desenvolve.

Certo ha uma tendencia á democracia verificavel em qualquer estado social, anteriormente ao advento do terceiro estado, mas a apresentação dela se

faz embrionariamente, a tendencia não se manifesta com sufficiente coezão por cauza mesmo da forma potencial sob que ella se apresenta.

Mais tarde ha ensaios, ha lutas, ha estabelecimentos prematuros, ha tranzições, ha choques, ha perturbações, por vezes vitais, no proprio organismo social em consequencia da perda de força de coezão que deve ezistir como a expressão da propria gravitação segundo a qual os elementos individuais se devem arrejimentar dentro do mundo social.

A imagem da formação, da estabilização do mundo social é a mesma, complexamente aumentada, que encontramos no campo da astronomia relativamente á formação cosmogonica do nosso sistema planetario — e, provavelmente, tambem dos outros muitos que se perdem no infinito dos espaços, — onde, sucessivamente, os elementos, obedecendo á lei da gravitação, arrejimentaram-se até a formação actual estavel, embora não possa ainda o homem estabelecer uma hipoteze unanime sob o modo por que se deu essa formação, prejudicada como está hoje, a hipoteze de Laplace. Ora, tudo que a ciencia tem hoje colijido de mais avançado leva á aceitação de uma formação analoga dentro do mundo fisico e do mundo biologico. Acreditamos, mesmo, que a faze, actualmente atravessada pela ciencia, leve ao estabelecimento de uma hipoteze geral esplicando essa formação inicial do mundo astronomico, fisico ou biologico formação que em seu estado estavel é representada pela tradução da lei geral da acção e reacção que coube ao genio de A. Comte formular. A lei da acção e reacção apparecerá, então, como um cazo particular de uma lei mais geral, segundo a qual a formação daqueles mundos possa ser apresentada ao espirito humano. E' claro que a formação do mundo sociologico não poderá ser escludida dessa generalização.

De fato, tudo quanto conhecemos de mais positivo relativamente aos phenomenos sociologicos, leva-nos naturalmente a pensar na sua analogia com os phenomenos astronomicos ou fizicos, *relativamente* aos quais a harmonia cientifica mais se tem accentuado, atentas, é bem claro, as complexidades proprias a cada um desses mundos.

O agrupamento de individuos constituindo um organismo social, por mais rudimentar que seja, é tão vital, tão organico, que se pode attribuir a sua razão de ser ao proprio instinto, — a fórma por que sem duvida inicialmente se manifestou o intellecto humano.

Aliás o reino animal só nos fornece ezemplos nesse sentido: o agrupamento de individuos de uma dada especie é tanto mais accentuado, quanto maior é o desenvolvimento, em numero, dessa mesma especie. Ai ha a constatação de um fato geral.

Concebida a organização social sob aquele appeto rudimentalmente animal, a lei de Sencer nos ensina o seu modo de evoluir, caracterizado flagrantemente pela differenciação sucessiva de funções.

Ora, estabelecidas essas preliminares, perguntar-se-á que força de “coezão” é essa que mantem os individuos dentro de um mundo social, para que se possa pensar na analogia que ele apresenta com o mundo fizico ou com o mundo astronomico rejido pela gravitação?

Parece-nos que não seria incongruencia pensar na ezistencia de uma força imanente do homem, segundo a qual a coezão social seria admitida, força essa, a principio méramente animal, organica, do instinto e, depois, sucessivamente transformada a medida que se fosse operando a evolução mental do individuo. A consequencia da variação do espirito de “coezão” seria assim a propria variação do or-

ganismo social. Um espirito de “coezão” religiosa determinando a organização e estabilidade da teocracia, sob suas varias modalidades, um espirito de “coezão” menos “divina” e mais “humana”, determinando as organizações sociais onde os individuos se arreijam em torno de um elemento que não é, organicamente, um astro diretor, mas que, a custa da força material de que é possuidor, pelo legado hereditario, se mantém nessa função.

O terceiro estado social, o do perfeito equilibrio estavel, seria, então, aquele onde a força de coezão fosse o proprio espirito de democracia, organização social, porém, que ezijs para seu estabelecimento perfeito, completo e verdadeiro, uma evolução prévia e propria do individuo.

De tudo isso se infere a negação das teorias socialistas que, desde o coletivismo de Marx, se vêm desenvolvendo como reação a mundos sociais retrogradados ou ainda em evolução acanhada, em face da organizações coezistentes mais elevadas (Russia e outras autocracias européas). A democracia é uma tendencia flagrante. Socialismo, é uma utopia social, é a negação do proprio principio organico e animal, atravez da qual os primeiros rudimentos de organizações sociais foram possiveis; socialismo é o fruto da reação individual contra um estado social deficientemente organizado e péca pelo excesso dos erros com que pretende combater os erros de deficiencia.

Conpreendemos perfeitamente a insuficiencia de nossa parte, patente mesmo nas poucas palavras com que nos referimos a assunto como esse de caracter tão acentuadamente importante, maximé para o nosso grande problema onde a concepção da noção de evolução social é bazica, visto como dela decorre a propria noção da evolução das artes, como oportunamente foi demonstrado, mas tanta é a latitude do programa de que nos vamos dando ao trabalho de

sintese que impossivel se tornaria aqui um desenvolvimento maior a esse respeito.

Fica, apenas, referido o essencial: a aceitação de uma lei social dos tres estados, correspondendo á propria lei dos tres estados do desenvolvimento mental do homem, estabelecido por A. Comte e, ao lado dessa aceitação, a compreensão da humanidade como constituída de varios organismos sociais dentro de cada um dos quais ha sempre a tendencia manifesta á evolução consoante o espirito da referida lei social.

NOTA B — “SOBRE A FILOZOFIA HEGELIANA DA ARTE”

Hegel — “Estética”, 2 vols., trad. Giner de los Ríos, Daniel Jorro, ed. Madrid, 1908.

A posição de Hegel, como autor de uma filozofia da arte, é de destaque, tanto na Alemanha como no mundo em geral.

Hegel não só empregou, para o estudo das artes, o metodo positivo, como conseguiu estabelecer, para elas, uma classificação racional, original e elevada, chegando mesmo a estabelecer o que ele chamou a “lei de espiritualidade”, embora não lhe tivesse percebido a maior latitude, nem, tão pouco, que cada arte em particular está sujeita a uma lei geral de evolução.

O trabalho é claro; a orientação dada bôa; os dados fornecidos elevados e de acordo com o que a época podia fornecer. Sob esse ponto de vista, a vantagem de Hegel sobre os seus antecessores foi grande: ele apareceu depois da publicação de uma serie de estudos detalhados sobre civilizações, linguas, literatura, etc., estudos aliás que caracterizam mesmo o espirito germanico.

Hegel realizou, de fato, um esboço de filozofia da arte, apresentando, no entanto, erros notaveis em consequência mesmo dos quais não póde ela mais ser aceita.

O maior deles decorre da falta de compreensão verdadeira sobre o movimento evolutivo da humanidade; Hegel, erroneamente, acredita numa evolução continua, ascendente de uma civilização una atravez a historia; como consequencia, estabeleceu que a arte

passou por tres formas, — “simbolica”, “classica” e “romantica” — mas ficou muito longe de perceber que cada arte, em particular, seguiu uma evolução propria, fixa, geral e, ainda mais, que essa evolução é fatal não só para cada arte, como para uma mesma arte dentro de cada civilização.

O termo “romantico”, uzado por Hegel, não define, de modo algum, a ultima faze evolutiva de cada arte. Nem podia deixar de ser assim porquanto o ideal de arte para a civilização cristã, na idade media — para o qual se applica o termo romantico — é um ideal analogo ao da faze simbolica, de modo que se pode avançar não ter Hegel estabelecido nem percebido, a lei evolutiva de cada arte, lei que é a mesma, que é definida pelos mesmos termos, para todas as artes.

Outra não é a conclusão quando Hegel avança que as artes passam por tres grandes fazes — o simbolismo, o classicismo e o romantismo — correspondendo ao Oriente, á Grecia e ao mundo moderno ou cristão. O erro dessa evolução ficticia é, portanto, vital e nada mais é, como dissemos do que o resultado de uma compreensão erronea do movimento evolutivo das civilizações.

O que Hegel arcaboçou representa, todavia, quando se compara ao que, antes dele, havia sido estabelecido por Schiller, Solger, Schlegel, Herder, Schelling, um trabalho notavel mesmo quando se conhecem os elementos melhores e mais valiozos desconhecidos para aqueles outros, de que Hegel poude lançar mão.

Classificação

A classificação das artes de Hegel (*) obedece

(*) Ha tres especies de artes: uma “simbolica” — a “arquitetura”; uma “classica” — a “escultura”; tres “romanticas” — “pintura”, “muzica” e “poezia”. No desenvolvimento da arquitetura, Hegel reconhece as tres fazes — simbolica, classica e romantica; quanto á escultura, Hegel só a apresenta sob a forma

á "lei de espiritualidade", como ele proprio a denominou e, segundo a qual, a forma ou materia pela qual a arte é expressa, vae, cada vez mais, se espiritualizando, tornando-se cada vez menos material ou mais imaterial; as grandes massas inorganicas o corpo organico a tres dimensões, a superficie pintada, os sons a palavra. Hegel mesmo notou que a historia prezide, aí, á teoria.

Essa classificação é, porém, ainda não só incompleta como imperfeita: é incompleta porque, acima das artes da palavra (a que Hegel chamou Poesia) estarão as artes morais, onde a obra darte será a ação moral e onde, portanto, a desmaterialização da forma, atravez a qual a arte se espessa, é perfeitamente integral.

Hegel esteve muito longe de supor ou acreditar na existencia de artes morais que definirão, em arte, o terceiro estado de civilização da humanidade, do mesmo modo por que as artes da palavra, em suas varias modalidades, definem qualquer civilização do segundo estado e as artes materiais (arquitetura, escultura, pintura) definem as civilizações do primeiro estado ou teologicas. Temos sempre repetido que elas não são escluzivas: ha ação moral no primeiro estado, como haverá arquitetura no terceiro estado de civilização, como ha qualquer arte em qualquer um deles; queremos, porem, acentuar que as artes materiais caraterizam o primeiro estado pelo desenvolvimento grande, pela função importante que elas são chamadas a ezercer aí, do mesmo modo que, analogamente, as artes da palavra caraterizam ou definem o segundo estado evolutivo da humanidade; é nesse

classica; do mesmo modo, a pintura só é apresentada sob a forma romantica. Ha duas passajens, na obra, de grande importancia e que frizam bem o pensamento de Hegel a respeito de só admitir a escultura classica e a pintura romantica, porquanto as demais formas de escultura ou de pintura são "ensaios preparatorios", "começos inferiores" que não atinjem á "verdadeira cuspide da arte".

sentido que aceitamos as artes da ação moral como definidoras do terceiro estado.

Aliás, se Hegel não admitiu uma evolução ampla da arte, como se patenteia através a obra, errou ainda quando acreditou poder profetizar sobre a arte do futuro. Ele admitira as tres fazes de arte e fôra até o ponto de afirmar sempre que a faze romantica era destruida pela tendencia á imitação do real, tendencia essa que, ele proprio, não aceita em parte alguma, como um fim lejítimo de arte, como um grão superior de idealização do real: Hegel chega a negar essa legitimidade e, portanto, de modo algum pode ser julgador izento de preconceitos sobre qualquer arte onde haja a flagrancia daquela tendencia.

A tradução desta afirmação, que aqui fazemos, no campo da pintura, da escultura e especialmente da literatura, é bastante para que se possa compreender o lado falho de toda a sua filozofia. Hegel, encarado assim, sob essa generalidade, como se o deve fazer para um filozofista, decae profundamente e vae formar ao lado dos julgadores, dos criticos que entram em observações de arte com ideias perconcebidas: Hegel, de fato, em mais de uma passagem, deixa transparecer com firmeza que, para ele o “belo”, o “ideal verdadeiro” da arte deve ser buscado no equilibrio da “forma” e do “fundo”, equilibrio da “materia” e da “idéa”, equilibrio que ele só encontra sob a faze por ele denominada “classica.”

Para Hegel a “ideia” é divina; o “ideal” é o ideal religioso; “beleza, a manifestação sensível da ideia.” “O objeto da arte é a manifestação do elemento divino sob a apparencia da forma real”.

“O objeto da arte é representar aos olhos e á imaginação a identidade da idéa e da forma; é a manifestação do eterno, do divino (para Hegel, a idéa é divina) do verdadeiro absoluto (!) em apparencia e na forma reaes”.

Percebe-se que em todo o idealismo hegeliano ha ainda o ezajero do papel da ideia, ha ainda metafizica; é de fato o que se observa principalmente na primeira parte da obra.

A consequencia dessas ideias preestabelecidas é o julgamento falso toda a vez que a arte o observar não estiver mais ou menos dentro delas. Sobre a falta de fé moderna (fé religiosa) Hegel repete tambem as considerações comuns e erroneas: não ha arte moderna (é claro que o critico, com essa afirmação, está sempre pensando na repetição possivel das artes antigas) porque não ha fé; daí a necessidade de um culto para que a arte venha a servir-o.

Desse modo, depois de ter compreendido o fene-cimento da faze “romantica”, faze terceira e ultima de uma evolução ficticia, atravez o “simbolismo” e o “classicismo”, Hegel profetiza sobre o futuro da arte. Nesse ponto, intervem, á falta de lojica positiva, o espirito metafizico.

A concepção de Hegel a respeito de arte em face da ciencia, filozofia e religião é, aliás, inteiramente inaceitavel e é por isso mesmo que Hegel profetiza (sem ter percebido a evolução das artes para as artes morais) a absorção da arte em uma forma superior que é a ciencia e a filozofia, ao mesmo tempo que acredita na consagração da arte a um novo culto — o culto da humanidade.

E’ interessante lembrar que essa foi tambem a concepção de Aug. Comte quanto á finalidade da arte.

Vejamos a imperfeição da classificação de Hegel a que acima nos referimos.

Ela reside na posição em que foi colocada a musica naquella hierarquia gradativa em que o “material” atravez o qual a “ideia” de arte é expressiva vae do material ao espiritual.

Ora, se Hegel tivesse percebido bem a fundo a

própria “lei de espiritualidade”, teria visto que uma de suas consequências e que cada termo daquela serie goza da propriedade natural de um espirito de syntheze, isto é, de universalidade maior que o termo precedente.

Sabemos que Hegel fez considerações a esse respeito, chegando mesmo, em virtude delas, a dar a denominação de “arte universal” á poezia e isso justamente pela latitude que pode abranjer a arte da palavra, pelo grande alcance que ela pode ter como expressão de imagens, de idéias e conceitos; mas se Hegel aprofundasse a compreensão da “lei da espiritualidade” — que se refere, portanto, não só ao material, á “forma material” da arte, como também ao mundo das idéias, das imagens, das concepções que são expressadas atravez daquela forma e que constituem o “fundo” mesmo da arte — elle mesmo teria visto que o característico de cada termo da serie é poder dar uma expressão do termo que lhe é inferior, não sendo, porém, como é natural, verdadeira a reciproca. Em duas palavras: é possível ao homem dar uma descrição, uma imagem de uma arquitetura, por meio do baixo relevo, do mesmo modo que uma tela pode reproduzir uma escultura ou a palavra descrever uma tela, uma escultura ou um templo; ora, por maior que tenha sido o dezenvolvimento da expressão muzical, da “muzica falada”, é impossível, por meio dela — nem esse é de nenhum modo a função natural da muzica — dar uma imagem, uma noção da arte que lhe seria hierarquicamente, segundo Hegel, inferior. Esboçemos, agora, os principaes erros de Hegel quando trata detalhadamente de cada uma das artes materiais que são as unicas que interessam ao programa do curso.

Arquitetura

A arquitetura é tratada historicamente e Hegel supõe que dentro dessa orientação se verifica a evolução “simbolica”, “classica”, “romantica”.

A attitude de Hegel não depreciando o classico grego para fazer o elogio do gotico e vice-versa, merece encomios, mórmente tendo-se em vista a sua época; ele proprio, aliás, cita o trabalho de Goethe, na Alemanha, pela primeira vez, para a reabilitação do gotico “barbaro”.

As arquiteturas anteriores á arquitetura grega são tratadas imperfeitamente, mesmo levando em conta o que delas se sabia na epoca de Hegel; ele não notou que toda a arquitetura egipcia, como, aliás, a propria arquitetura grega, contém ainda muito simbolismo.

Tendo aceito, erroneamente, uma civilização una, progressiva, continuada, da Grecia aos tempos modernos, atravez de Roma e da idade média, aceitou, tambem, como consequencia, o desenvolvimento arquitetónico como se tendo efetuado em condições analogas, aceitando, ainda, portanto, a arquitetura gotica como faz o “romantica”, natural e evolutiva da arquitetura classica; daí uma “dialectica” (*) especialmente falsa de que se foi obrigado a servir.

Para vêr os resultados erroneos dessa concepção da arquitetura — fóra mesmo já do campo vasto resumido na observação que acabamos de fazer, — basta lembrar que Hegel não poderia explicar ou aceitar a arquitetura prehellenica (Micenas, Tirinto, Creta) — desconhecida no tempo dele — como se tendo desenvolvido anteriormente, á arquitetura grega, pois a isso se opunham as agremiações que foi obrigado a fazer para querer impôr a evolução arquitetónica geral que havia estabelecido falaciosamente.

Hegel acredita, tambem, ainda que a beleza da arquitetura — ele se refere á classica, á grega — se apoia em uma harmonia de relações que se deixam re-

(*) Empregamos esse vocabulo para não utilizar a palavra lojica, cujo sentido nunca deve ser deturpado.

duzir a numeros e, atravez a qual, ha a transformação do “util” em “belo”.

A classificação inicial de arquitetura em “simbolica” ou “independente” para diferencial-a da segunda fazo “classica”, de que a Grecia oferece o prototipo, não é bôa. O que Hegel aceita como arquitetura independente deve ser considerado como pre-arquitetura, são os primordios da arte, são as primeiras manifestações artisticas do homem atravez da materia, das massas a trez dimensões (piramides, esfinje, cromlech, sepulturas sob suas varias modalidades, totem, etc., etc.) constituem o verdadeiro simbolismo atravez a massa, correspondendo a periodos fetichistas da evolução do homem.

Só posteriormente é que aparece a arquitetura satisfazendo a um fim (a “dependente”): um templo, o palacio de um rei, uma morada de homem; é dentro dessa fazo que se desenvolve toda a arquitetura no verdadeiro sentido da palavra.

Sobre o renascimento, Hegel é mudo; deveriam, entretanto, ser interessantes os “recursos lojicos” a que teria de recorrer para esplical-o como consequencia evolutiva do “romantismo” gotico.

Escultura

Sobre escultura Hegel, alem de deficiente, é bastante erroneo; limita-se quasi escluzivamente á escultura grega — tão pequena é a referencia á escultura ejinetica, romana e cristã — e dentro dela só vê o tipo “classico”. Não percebeu (aliáz até hoje ainda ninguem fundamentou) a evolução continua, natural, lojica do “simbolismo” do “apolo arcaico” ao “idealismo realista” das escolas da Azia Menor, passando atravez a fazo do “ideal de beleza absoluta” da época classica de Fidias. Aceita como belo o tipo do “idéa” (*) de Fidias (aliáz Hegel

(*) “A união intima do fundo e da forma, a conveniencia reciproca desses dois elementos e sua perfeita harmonia, constituem o centro da arte; a arte classica o realiza pela primeira vez”...

ficou muito longe de perceber que esse tipo de idéal é também o de Rafael e do proprio M. Angelo em muitas de suas obras) tipo abstrato, inexpressivo e não individual. Analiza esse idéal e pretende (como é habito ainda hoje) que os gregos tenham chegado a estabelecer, pelo raciocinio e pela lojica, as espressões, as formas, os tipos corporeos convencionaes que admittiram para a escultura; chega a citar os proprios attributos simbolicos empregados para a caraterização dos deuzes, chega á analize do modo de representação convencional dos cabelos, do perfil, do olhar etc., e não percebe quanto de simbolico ha ainda nessa faze da escultura grega.

Falando sobre Lacoonte eloijosamente, contradiz-se a si mesmo pelo que ficára admitido. .

E' de notar o quanto Winckelmann servio a Hegel sobre o estudo da escultura grega; pelo que aprendemos, também de opinião alheia, atravez o estudo de Hegel sobre a pintura, parece-nos haver segurança na afirmação de que o espirito de Hegel compreendeu, julgou com maior acerto e com maior personalidade as produções da arte da palavra, do que as relativas ás artes plasticas e as do dezenho em geral.

A parte da obra relativa á pintura, resente-se, também, dos mesmos erros graves apontados, á arquitetura e á escultura. Ela não é geral — o estudo aí se resume á pintura cristã pre e post renascimento — e tão pouco Hegel consegue apanhar a lei evolutiva da pintura, facil de ser percebida ezatamente na faze por ele escolhida para estudo, faze onde essa evolução, por uma serie de circunstancias, verificou-se mais ou menos claramente. Erra quando supõe a pintura da idade media cristã superior á pintura em Atenas e Pompeia; erra, não só quando supõe a "superioridade incomparavel" da pintura re-

Pintura

lijiosa, consequencia do misticismo do ideal cristão, como tambem quando afirma ezijir a pintura, para o seu desenvolvimento, um meio romantico. E' insufficiente tratando do desenvolvimento historico da pintura, maxime da italiana, flamenga e holandeza; é ezajerado na apreciação da pintura alemã. Desconhece a pintura franceza e a hespanhola.

E' de notar, todavia, que no desenvolvimento historico da pintura estabelecido por Hegel — bizantina, italiana, flamenga e alemã — ha a observação de que a pintura tendeu do ideal para o real mas, mesmo nesse caso, unico, aliás, em toda a obra, Hegel não chegou a perceber a lei geral de evolução do simbolismo ao realismo.

Insistimos aqui sobre esses pontos porque desejamos fundamentar a nossa afirmação relativa ao fato de Hegel não ter apanhado, em arte alguma em particular, nem em geral, a lei evolutiva geral para qualquer uma das artes, lei fundamental e basica para o estabelecimento de uma filozofia pozitiva da arte.

De pozitivo, na filozofia de Hegel, ha a "lei de espiritualidade" corrigida a posição da muzica e compreendida a estensão da lei ás artes superiores — as artes morais — conforme deixamos dito.

Agora, uma observação final sobre a obra de Hegel, resumindo a critica e o elogio que se pode fazer dela.

O proprio Hegel, provavelmente, percebeu que havia errado na sua classificação admitindo o caracter esclusivo de "romantico" á pintura e ás "artes da palavra", o de "classico" á escultura e a evolução "simbolo-classica-romantica" relativa á arquitetura. Hegel devia, de fato ter percebido as dificuldades, de esplicação e compreensão, que se levantariam á essa hipoteze, gratuita para nós, com que ele sintelizára erroneamente, todo o movimento e evolução das artes atravez a humanidade; daí um modo especial de con-

fecção da obra: na primeira parte — a menos valiosa, pelo que contem ainda de metafizica, — Hegel trata do “ideal” ou “ideia do belo” em geral; na segunda, desenvolve as tres formas sob que se apresenta a arte (simbolica, classica e romantica); na terceira, finalmente, Hegel estuda cada arte, izoladamente, de acordo com a classificação a que acima nos referimos. Por esse modo, com essa disposição, sob esse artifício, poudes Hegel evitar a realidade e contornar as difficuldades, mas não conseguiu escapar ás contradições que se notam em toda a obra, pela antiteze que representa em conjunto a segunda e a terceira partes quando confrontadas uma com a outra. O que ha a observar a esse respeito fere directamente o campo vasto das artes da palavra — o mais documentado deles por Hegel — mas, assim sendo, perde o critico a faculdade de falar aqui neste trabalho.

Havendo, nós no correr da teze, feito referencias á obra de Hegel e, repetindo mesmo aqui, que imperfeita e erronea como é, constitue, no entanto, o melhor trabalho sobre a filozofia da arte em geral, é claro — para evitar julgamentos prejudiciaes, decorrentes de afirmações nossas onde a palavra não tenha traduzido com fidelidade o nosso pensamento — que nos competia uma referencia especial — rezumida mesmo como o foi — convenientemente justificada a essa obra, para que melhor possam, então, os julgadores colijir do que prezumimos haver nela de valioso e pozitivo.

Fóra do que foi anotado no que diz respeito ao carater individualmente proprio da obra de Hegel — a classificação especialmente — não podemos deixar de lembrar aqui, em teze, a auzencia, em toda a obra, de trez noções capitaes para o estabelecimento da filo-

zofia da arte: a arte como função do meio, a arte como meio de expressão e a variação do gráo de "ideal" em arte.

A primeira noção leva á apresentação da arte como fruto natural, fixo, definido, de uma civilização; sem ela não ha a perfeita apresentação da arte.

A segunda leva ao estabelecimento da variação das artes de acordo com as necessidades da civilização; leva definitivamente ao estabelecimento da lei completa de "espiritualidade" que coube ao proprio Hegel apresentar ainda que imperfeitamente..

A terceira noção leva ao estabelecimento da lei geral segundo a qual cada arte evolue (do imaginoso ao pozitivo, da emoção ao raciocino, do simbolo á realidade)

Sem essas tres noções, repetimos, a filozofia — a compreensão seguida da esplanção — da arte não pode ser verdadeiramente estabelecida.

NOTA C — “O PARTENON E’ VERDADEIRA-
MENTE O COMPENDIO GREGO DA GEO-
METRIA CONCRETA.”

Desde cedo, o modo por que a generalidade dos autores espõe a arquitetura romana, em confronto, direto e depreciativo, com a arquitetura grega, despertou-nos o desejo de penetrar mais fundo na compreensão, na espliação — na filosofia emfim — dessas arquiteturas.

O processo de critica é perfeitamente geral: estabelece-se que a arquitetura grega é o tipo da perfeição, encerrando a idéa do belo absoluto; em seguida, faz-se a comparação e, nos pontos e detalhes em que o romano modificou o grego, deprecia-se a arte dos “mãos imitadores”.

Ora, a civilização romana — o periodo aureo — tendo sido uma sequencia da civilização grega, á qual, sob varios aspétos ficou em plano inferior, embora a ultrapassasse em outros, como, por exemplo, na esfera da organização social e no dominio do direito, é claro que a arquitetura romana decorre, sob varios e multiplos aspétos, da arquitetura grega o que não impediu, todavia, — mais aí do que em outra qualquer arte — que se firmassem, naquella arquitetura, carateristicos proprios e perfeitamente estaveis. Não é, entretanto, sob esse aspéto de conjunto a que nos dezejamos referir aqui, aspéto sobre o qual os autores — acordes em generalidade —

“concedem” chamar aos romanos os “grandes construtores” em face dos “grandes artistas” gregos. Sob esse ponto de vista, pensamos que, antes de qualquer julgamento e na impossibilidade de uma comparação real entre o Partenon e o Panteon ou as Termas, o critico deve meditar deante de modelos, na mesma escala, desses grandes tipos arquitetonicos legados pela antiguidade; ha algumas noções preconcebidas, outras decorrentes de um vicio de educação e que difficilmente são depois, de novo, trabalhadas pelo raciocinio e, para esses casos, o “poder das massas” não é desprezível: adquire-se uma compreensão mais verdadeira “pelos sentidos”.

Aqui, nesta nota, ainda que ligeiramente, dezejamos apenas mostrar que o espirito determinante da evolução da arquitetura entre os gregos foi bem diverso do que reinou entre os arquitetos romanos e daí, naturalmente, diversidades flagrantes entre uns e outros ainda mesmo ao empregarem os mesmos elementos arquitetonicos ou os mesmos detalhes de ornamentação.

O genio grego é o resultado do choque de duas raças, de duas antigas correntes, de ideaes diversos, de sentimentos varios, de fundos organicamente diferentes. Nietzsche apanhou flagrantemente a diferenciação entre a alma “apolinea” e a “dionisiaca”, entre o dorio e o jonio, entre o habitante do continente e o decendente natural e herdeiro das civilizações orientaes.

Depois das guerras medicas, e mesmo em consequencia delas, esses dous tipos se integram por um momento historico, essas duas almas se fundem num mesmo movimento artistico e o resultado é o advento grandiozo do seculo de Pericles:

O Partenon é verdadeiramente a imagem material, a expressão daquela fusão de “ideaes”.

A historia estabelece hoje, atravez a observação da arte, a evolução do tipo jonio de um lado e a do tipo dorio do outro; de fato, em arquitetura — fonte fiel a consultar — ha duas evoluções: a dorica e a jonica.

Sem essa distinção evolutiva das duas correntes, a apresentação do Partenon, como prototipo arquitetónico grego, não se torna claramente compreensível; nele ha a distinguir duas partes: a arquitetura propriamente e a escultura. Ainda aqui ha, mais uma vez, a expressão material da dualidade de almas.

As esculturas dos pedimentos do Partenon têm vida propria, independentemente da arquitetura, elas falam por si.

Não é, entretanto, a elas que se referem as observações desta nota.

A arqueologia prestou, á historia da arte architectonica, um serviço inestimavel pela análise minuciosa a que deceu no estudo dos elementos da arquitetura grega e dessa análise rezultou a afirmação de que nas colunas, nos capiteis, nas cornijas, nas molduras, nos ornatos, em tudo enfim, ha applicação constante da geometria pura, ha verdadeira preocupação dela, ha a “expressão” material do fruto das elocubrações que haviam cooperado para o estabelecimento da primeira ciencia abstrata.

A geometria servindo á arquitetura

A arquitetura grega — o Partenon — expressa a geometria.

E' dentro dessa afirmação que está de fato a compreensão do espirito da arquitetura grega; as colunas atenienses, principalmente dorica e jonica, as molduras, os ornatos, os elementos architectonicos, enfim, são, na verdade, “trabalhos de pura geometria ezeecutados em marmore”.

Os arcos de ellipse, parabola, hiperbole aí em-

pregados dezenvolvidamente (V. analize matematica por Penrose) constituiram a primeira applicação das seções conicas, de muito menos valia, é claro, que aquella outra de muitos seculos posterior, citada por Condorcet e repetida por A. Comte para mostrar os resultados praticos inestimaveis que podem rezultar de pesquisas meramente abstratas.

Toda a geometria conhecida por Ictinus e Callicrates está esposta no proprio Partenon e, se esse templo nos tivesse sido integralmente conservado, o seu estudo nos levaria tambem, por inversão, ao conhecimento completo dela. (*)

Ora, é claro que não ezistiu esse espirito geometrico entre os romanos. A geometria não constituiu, —nem tão pouco a ciencia, de um modo geral,—uma preocupação favorita como acontecia entre os gregos; de fato, convem notar que entre os romanos foi empregado outro modo de “espôr” a geometria, como aliás o fôra pelos proprios gregos, posteriormente ao Partenon, quando a codificação de conhecimentos esparsos foi feita, ou, o que é o mesmo, quando a geometria foi verdadeiramente estabelecida (Euclides). Desde agora, parece-nos suficientemente claro que os ornatos romanos e gregos — ainda que semelhantes na apparencia e na fórmula — não podem ser julgados como até aqui o tem sido, supondo, absurdamente, que o espirito determinante de sua ezecução fosse o mesmo.

Falencia da “perfeição absoluta”

Estabelecido o rigor geometrico do traçado dos detalhes arquitetonicos, a critica avançou a propozi-

(*) “Athenian Architecture” — Francis C. Penrose (1851).
“The Geometry and Optics of Ancient Architecture” — John Pennethorne (1878). Pennethorne de um lado, pelo auxilio encontrado em Plato e Vitruvio e pelo trabalho proprio de investigação e Penrose de outro, pela minucia e pela documentação rigorosamente matematica, levaram a arqueolojia ao estabelecimento de dados interessantissimos a esse respeito. Penrose, por exemplo, atravez a curvatura de um equino, mostra o conhecimento, já nessa época, do circulo osculador.

ção apresentando a arquitetura grega como tipo de perfeição absoluta; daí hipóteses aceitas, em geral, relativas a uma capacidade especialmente apurada da parte dos arquitetos gregos, como por exemplo aquela segundo a qual a perfeição tivesse chegado ao ponto de empregar, nas molduras, curvas e não retas, para correções de prováveis ilusões de optica. O professor Goodyear em uma obra onde condensa todo o estudo anterior á sua propria pesquisa sobre os refinamentos da arquitetura grega, projetou novas luzes, e verdadeiramente intensas, sobre o assunto. (*) Atravez dessa obra, todo o julgamento anterior relativo áquella “perfeição absoluta”, erroneamente estabelecido, sofre uma correção acentuada.

O emprego constante de curvas em plano horizontal ou em elevação ou, o que é o mesmo, a deformação constante da linha reta em plano e em elevação, encontrados em uma serie grande de templos e que tem a sua orijem na propria arquitetura ejipcia, não vizou nem a correção de iluzões de otica, nem a preocupação de um ponto de vista segundo o qual o edificio devesse ser visto, nem a teoria da iluzão da perspectiva (Hoffer, Hauck, Boutmy); a “entasis” da coluna grega foi consequencia da entasis dos obeliscos ejipcios; bem como ejipcia é a orijem de outros refinamentos gregos.

A inexistencia de um “canon” geral, — mesmo para a ordem dorica, — e consequente liberdade artistica, a assimetria de capiteis e colunas para templos diversos e até para um mesmo templo, etc., constituem fundamento para a negação do absoluto daquelle conceito de perfeição a que nos referimos, ante a circumstancia de que num mesmo templo grego ha communmente assimetrias, irregularidades, desvios sistematicos ou asistematicos.

(*) “Greek Refinements”, Wm. H. Goodyear.

Influencia egipcia

A arqueologia chegou, por outro lado, a determinar flagrantemente a influencia da arquitetura egipcia sobre a arquitetura dorica. Penrose e Penne-thorne — especialmente este ultimo, pela comparação detalhada a que deceu sobre varios pontos — desenvolveram flagrantemente esta teze e posteriormente ainda — para só citar o que ha de mais importante sobre a materia — Goodyear (*) desenvolveu, atravez duma documentação arqueologica segura, a hypothese de uma orijem vital e unica de toda ornamentação egipcia no *lotus* e a sua consequente influencia no desenvolvimento das arquiteturas das diferentes civilizações que receberam a influencia egipcia e, particularmente, da arquitetura dorica cujos detalhes e ornamentos são tratados com uma analize acurada.

Desde agora, devido a esses estudos arqueologicos, o julgamento da arquitetura grega, a dorica especialmente, sofre uma modificação profunda.

Arte arquitetônica propria dos romanos

De poucos anos a esta data, vem surjindo um acentuado movimento no sentido de “reabilitar” a arquitetura romana, ou melhor, no sentido de lhe ser feito um julgamento mais verdadeiro, corrigindo, portanto, um outro anteriormente estabelecido onde primou o carater depreciativo que se lhe quiz emprestar, ao lado do elogio sem restrições á arquitetura grega.

Nesta nota, a observação é ainda resumida á afirmação de um espirito, peculiar ao romano, segundo o qual a ornamentação foi trabalhada e a propria arquitetura foi orientada. Esse espirito, — referido especialmente á ornamentação —, caracteristicamente diverso do espirito grego já foi, aliás, apreciado com acerto e pode ser definido com flagrancia pela pronunciada tendencia ao “realismo”; a esplanção desse fato é, aliás, natural depois de estabelecida e compreendida a lei geral de evolução de cada arte.

(*) “The Grammar of the Lotus” — Wm. H. Goodyear (1891).

A civilização romana sendo uma sequencia, um prolongamento — embora inferior sob varios aspectos — da civilização grega, não houve, em arte alguma, uma distinção formal separando a parte grega da parte romana; ao contrario, uma deve sempre ser encarada como fazee evolutiva posterior á outra. A torrente fluente que trouxe pelo seculo II antes de Cristo as artes e as letras de Atenas a Roma, foi um fato averiguado com elevação pela observação valioza do proprio Cicero. Daí, naturalmente, o evoluir de um mesmo germen artistico, dentro de uma dada arte, em dois meios diversos, fato que poucas vezes tem sido repetido na historia, mas que, entretanto, não impede a caraterização de cada meio pela propria arte.

Desse modo, a escultura evolui do imajinozo ao positivo, na ordem decrecente da “idealização do positivo”, do Apolo arcaico ao “realismo” ateniense de Lizipo; daí a evolução continua segundo duas correntes, em dois meios diversos, com carateristicos proprios em arte como em civilização: evolução natural e, de acordo com a lei, tendendo ainda mais ao realismo: as escolas helenistas da Azia Menor e a escola romana.

A evolução da pintura, da Grecia á Roma, não pode ser acompanhada porque o que dela veio até nós, conservado atravez do tempo, é verdadeiramente insignificante, mas podemos afirmar, com segurança, que essa evolução se deu fatalmente de acordo com a mesma lei geral.

O “realismo”, o gráo pequeno a que foi elevada a idealização do positivo, o pequeno simbolismo emfim, carateriza de fato a arte romana. O resultado da observação da arquitetura, da escultura e, especialmente, da decoração ornamental, gira todo nessa afirmação. Em arquitetura é, de fato, imprecindivel a compreensão do papel importante que foi dado representar ao baixo relevo, o que determinou — rela-

tivamente á decoração arquitetônica — um espirito perfeitamente próprio.

Na Grecia, os edificios tipos são templos e, através deles, o artista espessa, como a maior oferta aos deuses, a própria geometria. Em Roma, a arquitetura não serve aos deuses, serve ao homem: os edificios tipos satisfazem necessidades da vida coletiva, vida sob uma organização social mais elevada.

Em Atenas, a decoração é parca porque é geométrica; ela é intrínseca, é apenas o contorno de uma construção.

Em Roma, a construção é uma, a decoração é outra; esta aparece como arte, aquela como técnica.

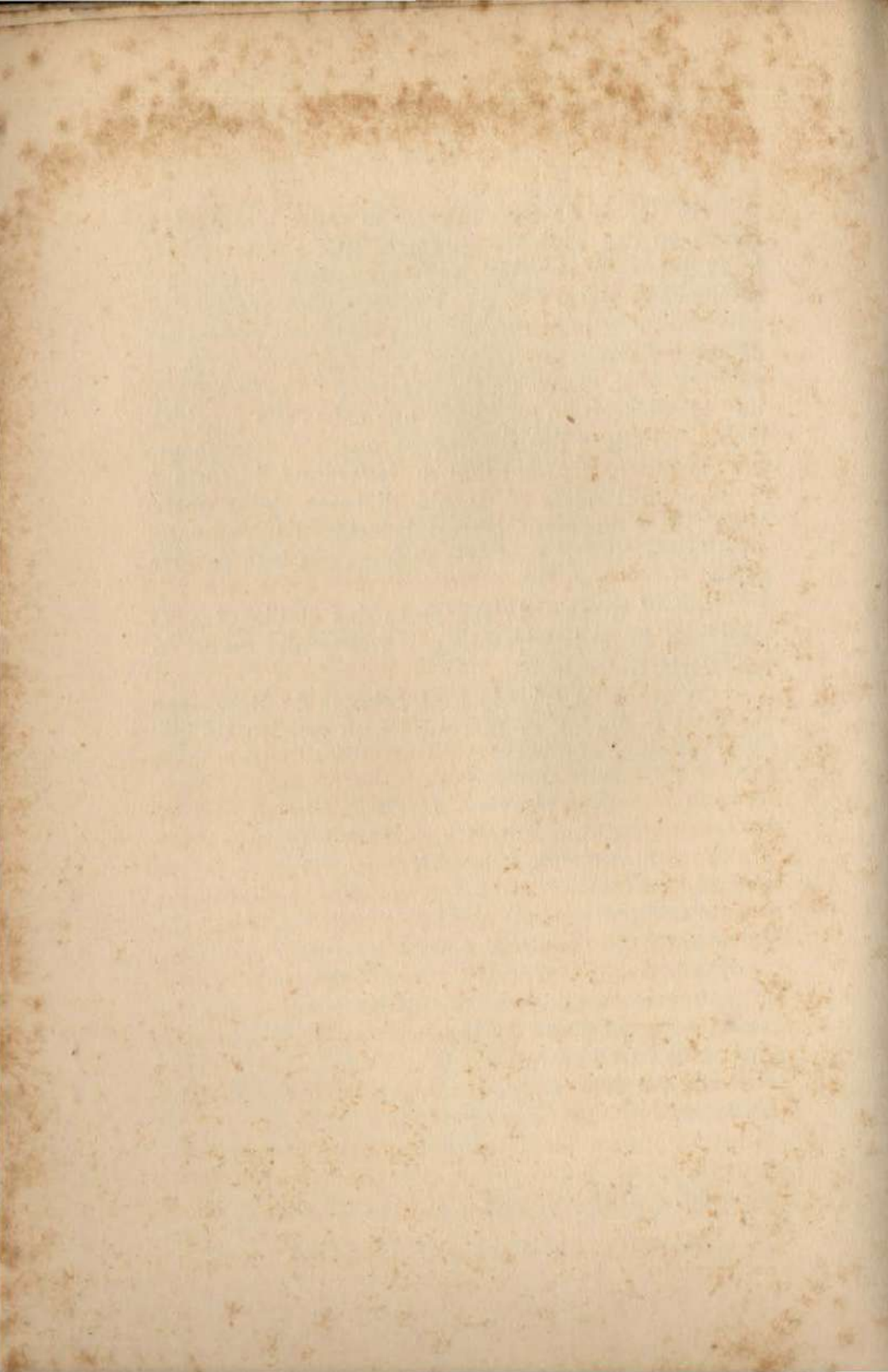
Ha uma dualidade como havia entre a ordem dórica no Partenon e a escultura independente dos pedimentos; entretanto, na ordem dórica, na arquitetura propriamente, estava fundida a decoração á construção: a escultura dos pedimentos — viva e independente por si — era a decoração de uma arquitetura já intrinsecamente decorada. A arquitetura servindo em Roma ao homem, ás suas necessidades sociais, é natural que a decoração sirva á história, como, analogamente, o simbolismo geometrico grego servia á religião. De fato, nos edificios mais caracteristicamente romanos — aqueles consagrados ao próprio povo-rei por intermedio de seus imperadores — poder-se-á apanhar bem a aplicação apropriada que veio a ter o espirito do “realismo” na decoração: o ornato, o baixo relevo constituíram um meio material novo, através do qual o artista falou ao povo guiado pela mão da historia. Em Roma desenvolveu-se uma arte plastica própria e original: a “pintura em relevo”, a “narrativa movimentada”, o baixo relevo caracteristicamente “realista”. (*)

(*) Roman art”, Franz Wickhoff, trad. Strong (1900).
“Le bas relief romain á représentations historiques”. Ed. Courband (1899).
Georges Perrot no “Journal des Savants” (1899-1900).

Só depois de uma apreensão nitida dessa diferenciação dos espiritos directores que caracterizam e individualizam as artes grega e romana — e toda a afirmação é geral porque as observações que esboçamos aqui, relativamente ás artes materiais podem ser do mesmo modo sustentadas em relação ás artes da palavra — só depois da compreensão do gráo diverso da “idealização do positivo”, que existe nas manifestações artisticas dos dois povos que, em seguimento um do outro, constituíram e legaram á historia a civilização classica, só depois, dizemos, dessa noção adquirida é que pode ser estabelecido o julgamento, a critica, a filozofia da arte romana em face da arte grega.

Arte é o meio de expressão das civilizações. O Partenon é, verdadeiramente, o compendio grego da geometria concreta.

Os arcos de triumpho e as colunas de Roma são capitulos gravados, no marmore e no granito, da historia do povo romano.



NOTA D — SOBRE UMA APLICAÇÃO DA “LEI DE ESPIRITUALIDADE”

A historia rejistra uma anomalia interessante relativamente á applicação da “lei de espiritualidade” das artes, cabendo, porem, á propria historia explicar a sua razão de ser. Referimo-nos ao renascimento florentino sob a fórma litteraria, que antecedeu ao renascimento das artes materiaes do seculo XV, na mesma Florença.

O renascimento não surjiu no norte da Italia e, especialmente, em Florença, por obra do acaso. Representando, como se deve aceitar, uma evolução social correspondente a uma evolução mental do individuo, a explicação do “local” onde o surto evolutivo europeu se manifestou primeiro, encontra fundamento na propria historia. Taine frizou bem essa questão, mostrando que o renascimento surjiu precisamente no ponto onde a “germanização”, — a corrente que se expandiu pela Europa, destruindo com ela a propria civilização romana, mais adiantada, porem, já suficientemente abalada em seus fundamentos por falta de coezão das massas componentes, como tão frizantemente caracterizou Plinio (*) — fôra menos intensa, no ponto onde, mui naturalmente, a evolução social estava historicamente indicada. Todavia a manifestação desse movimento pelas artes da palavra, — movimento no qual a evolução pode ser perfeitamente apreciada atravez Dante, Petrarca e Bocaccio, obede-

(*) “Os latifundios trouxeram o enfraquecimento da Italia e das provincias”.

cendo essa seriação a uma lei — não parece natural, mesmo quando se conhece o desenvolvimento da escultura e da pintura, concomitantemente, porquanto ele foi menos, muito menos, caracteristicamente definidor, pela repercussão acanhada daquela evolução, do que o foi o desenvolvimento literário e humanista.

O característico da passagem do espirito humano do estado teológico ao estado metafísico é precisamente o “antropomorfismo” dos deuses, a sua “humanização” natural; a expressão dessa verdade, em arte, — escultura e pintura —, é apreendida com flagráncia na Grécia e na Roma do renascimento.

Essa correspondência não é encontrada claramente em Florença no século XIV, mas acreditamos que a explicação do fenómeno rezida, dum lado, na deficiência própria da escultura (**) como meio de expressão — fato analogamente constatado pela observação do “renascimento pictórico” e não “escultórico” de Roma, Flandres ou dos Países Baixos, — e também na deficiência dos recursos próprios da pintura que, sendo ainda exclusivamente mural, estava sob a dependência da arquitetura e, de outro lado, finalmente, nos recursos parcos, materialmente falando, oferecidos pelo meio social, para as grandes construções, para o grande desenvolvimento das artes materiais, possibilidades que se apresentam somente no século XV. É claro que o fato da conservação das obras literárias do período aureo romano e a possibilidade da sua leitura por uma sociedade onde a língua latina foi relativamente pouco desvirtuada ou transformada, influuiu poderosamente no modo de ser daquela evolução humanista; aí, a própria clareza dispensa comentários.

A observação a tirar, porém, do exemplo florentino, a que acabamos de fazer referência, é de valia

(**) O movimento humanista em Florença é conhecido demais para ser lembrado aqui.

para a propria compreensão da “lei de espiritualidade”, para compreensão de que a sua applicação e verificação em um dado desenvolvimento evolutivo social nunca se fazem integralmente, tanta é a complexidade de causas, tanta a diversidade delas, perturbando a marcha do phenomeno.

Nada ha a estranhar aqui; é na complexidade dos phenomenos sociais, — e as leis dos desenvolvimentos artisticos estão nessa esfera, — que rezide justamente a difficuldade da sua compreensão pozitiva, o que só poderá ser feito depois de um trabalho synthetico de abstracção, trabalho que presuppõe, por sua vez, uma observação mais ou menos dilatada. A complexidade dos phenomenos aumentando quando se sobe na escala das ciencias — da astronomia á sociologia — ezije paralelamente o aumento gradativo da capacidade de abstracção e de syntheze do observador e daí, mui naturalmente, o retardo que vae, do estabelecimento da fizica (Galileu, seculo XVII) e da quimica (Lavoisier, seculo XVIII) ao estabelecimento da biologia (Bichat) e da sociologia (Comte e Spencer) no seculo XIX atravez da civilização occidental europeá. A arte, sendo uma função complexa do organismo social, comprehende-se bem que o estabelecimento de uma lei, segundo a qual a arte evolui, não implica a verificação integral da lei, o que seria o proprio absurdo consoante a compreensão que se deve ter da noção de lei. A lei, aí como em outros cazos, é tomada no sentido do limite, limite no sentido pozitivo em que o emprega a mathematica, limite na acepção de tendencia constante mas inatinjivel; a evolução é a curva de que a reta asintotica é a imagem concreta da lei. E' sob esse aspeto, e sómente sob a abstracção que ele ezije, que se pode comprehender a lei em qualquer departamento da ciencia e mais ainda em arte onde a complexidade do phenomeno redobra pela propria relação de função de função que liga a expressão — a arte — á evolução do espirito humano.

