

Arte, sua Crítica e Evolução

POMPEU P. DE SOUSA BRASIL

Em meu ensaio — *Arte e Expressão* — publicado na revista *Estética* (n.º I), fazendo uma pesquisa indutiva sobre aquele facto, cheguei ao resultado de que arte é a expressão.

Quem quer que julgue a natureza da arte atendendo apenas às obras literárias, sobretudo as em prosa, repele no primeiro momento esse conceito, mesmo violentamente.

— Não. As grandes alegorias das obras primas são claramente a sua essência. *Pantagruel e Gargântua*, *Orlando Furioso*, *D. Quichote*, *Sonho duma Noite de Verão*, *Fausto*, etc., distinguem-se, segundo o consenso geral, não pela linguagem, mas pela ideia.

Entretanto, se se lembrar de certas descrições, como as de aspectos da natureza, não já paisagens propriamente ditas, mas pequenos trechos do meio físico, como um recanto de campo, de praia, um jardim, uma sala, etc., posto que mera parte dum todo bem mais complexo, logo abrandará sua opposição. Se, em seguida, atentar que a poesia tem somente utilizado restrito número de temas, geralmente curtos, sua dúvida crescerá. E se, ao fim, lhe acorrer ao espírito que a pintura e a escultura em seus produtos mais diferenciados apenas expõem atitudes e gestos humanos, que a música traduz apenas emoções ou sentimentos, que a arquitectura não vai além disso, que as *naturezas mortas* constituem imitação de objectos mui triviais, não poderá deixar de se render às minhas razões.

Apesar disso, a imagem, em arte, sem dúvida, tem impor-

tância, porém indirecta e secundária. É ela o que se exprime. Conhecem-se os meios de criá-la, desvendados pela psicologia. São certas associações intellectuais e afectivas. Ambas seguem sobretudo a lei de semelhança, dando aquelas especialmente personificações e metamorfoses, e essas, contrastes e analogias inaparentes. Conhecem-se também os recursos de exprimi-las, adquiridos pela glotologia. São, em sua maior complexidade, as imagens vulgarmente ditas, as alegorias e os símbolos. Para Dumas esses últimos se reduzem à metáfora, sobretudo a formal.

Consoante Vico, arte é a linguagem. Mas descreve os personagens fictícios como meras propriedades gerais (eternas), apresenta certos universais (fantásticos), dispõe duma lógica *sui generis* (poética) e tem por fim ensinar a virtude.

Cumpre-me verificar ainda se a arte não se ocupa exclusivamente de assuntos mais vagos ou simples, como emoções, ou, tendo por objecto a expressão, compreende, em vez de seu todo, apenas alguma de suas partes, como o estilo ou a sua aplicação.

Sustentam Trublet, Du Bos e outros que a poesia é a expressão do sentimento. Para Kant o belo consiste no agradável, mas desinteressado; ou na forma da finalidade, porém sem conceito. Já os estetas medievais julgavam belo o moral.

Ora, sabemos que a *natureza morta*, quer em pintura, quer em escultura, capaz de só por si formar toda a obra de arte, não provoca emoção, salvo admiração pelo autor. Igualmente, descrição equivalente em romance ou poesia, podendo nessa constituir o produto estético no todo, como o vemos frequentemente na escola parnasiana.

Até na música, a mais afectiva das artes, várias de suas composições são exclusivamente intellectuais, como as do virtuose, as descritivas, as onomatopaicas. Dessas espécies ocorrem tantas, que alguns filósofos, provavelmente impressionados com isso, têm presumido a música como inapta para reproduzir a emoção (Hanslick, etc). Ultimamente, certos compositores julgam-na assim, porém dotada da faculdade de criar impressões afectivas particulares.

Todos os estetas partidários da teoria de arte-expressão, desde Aristóteles até os contemporâneos, vacilam, inseguros,

entre os conceitos de arte-linguagem e arte-imagem (Schleiermacher, etc).

Para Aristóteles arte é a imitação, que equivale, como já o provei algures, à expressão; e belo (assunto da arte), o individual sobretudo possível, menos vezes impossível, mesmo absurdo. A arte, pois, só devia se ocupar do particular.

Vou examinar o problema, através da solução dada por Croce, incontestavelmente o mais notável representante actual dessa corrente filosófica.

Em sua *Estética* define arte como a intuição. Essa, conforme explica no capítulo primeiro de sua obra, é o conhecimento do individual. Estende-se da percepção à imagem. Pode incluir o conceito (proposição), mas acessoriamente.

Até aqui, nesse particular, as ideias do pensador italiano são inteiramente aceitáveis. Mas depois emite juízos que não estão mais acordes com a ciência moderna: a intuição não abrange nem a sensação nem a emoção, porque não chegam a ser conhecimentos; as noções de espaço e tempo, em todos os casos, são puros conceitos; a imagem é idêntica à expressão.

Ora, a sensação é conhecimento até superior à percepção, pois requer abstracção, sendo-lhe posterior nas operações psíquicas. Antes de cada parte dum objecto a consciência apreende-o no todo. Só depois passa a observar-lhe os elementos.

Alguns psicólogos, como James, acham mesmo que a abstracção é precedida frequentemente, senão sempre, pela generalização. "Uma impressão total cujos elementos não nos tivessem nunca sido dados à parte na experiência seria refractária à análise" (*Psychologie*, 502).

A emoção, posto que se não considere mais um conhecimento directo, dá-nos incontestavelmente algumas informações sobre o estímulo. O agradável e o desagradável localizam-se no espaço e no tempo. Além disso, têm intensidade variável.

O espaço e o tempo não são produtos exclusivos do espírito, como o criam Berkeley e Kant. Constituem caracteres dos objectos. Só se podem julgar formações preponderantemente intelectuais quando abstracções. Para Einstein o tempo é a quarta dimensão do espaço e este é limitado e anisótropo.

Não se pode admitir que imagem e expressão sejam a

mesma coisa. Vê-se sem obstáculo que esta é um produto menos central do que aquela, sobretudo muscular. Enquanto que a imagem se elabora no âmago do espírito e aí fica ou é um estado mental centrípeto, a expressão, se não nasce em parte periférica desse, é manifestação centrífuga, que tende a se exteriorizar. Mesmo repelindo a hipótese de Broca, muito anatômica, quicá artificial, sem a dissociação das diferentes funções da linguagem, não se poderiam explicar as afasias motoras ou só se conseguiria fazê-lo mui dificilmente. Também o pensamento dito "sem imagens", isto é, aquele que parece se reduzir a estados cinéticos.

Os anacronismos e incongruências de Croce não se limitam a isso.

Para ele arte é, essencialmente, o conhecimento do individual. Só se torna também o da expressão, porque essa lhe parece igual àquele. Entretanto, identifica a estética à linguística.

No capítulo quarto da parte segunda de sua obra, onde expõe a teoria de Baumgarten, critica-o acerbamente, apesar desse haver sido o primeiro a conceber arte como o conhecimento do individual, só porque descamba um pouco para o intelectualismo. Acha que criou o nome de uma ciência, mas não essa. Enquanto que o seu conterrâneo Vico, com o conceito de poesia-linguagem, não obstante haver incidido nos mesmos equívocos daquele, é alçado ao posto de inventor legítimo da estética.

Segundo Croce, a arte não é substancialmente afectiva. Isso não obstante, depois sustenta que o sentimento é aquilo que lhe dá unidade (*Breviário de Estética*, 26 a 30, 59 a 68).

Equipara arte à criação da expressão, pois identifica estética à linguística; entretanto, ao tratar da história da arte, julga esta apenas mera aplicação da linguagem, sustentando que o seu progresso consiste tão somente no aperfeiçoamento da expressão de cada imagem.

Só se ocupa a arte do individual?

Para os que seguem a hipótese de arte-imagem, talvez, assim devia ser. Entretanto, os historiadores de literatura, em geral, ao lado dos poetas e prosadores de ficção, afora os poetas didáticos (Hesíodo, Lucrécio, etc.), põem os oradores (Demóstenes, Cícero, etc.) e vários dos grandes pensadores (Platão,

etc.). Quem, ao dar a lista dos literatos franceses, por exemplo, poderia prescindir de Pascal, Buffon?

Mesmo Croce, contradizendo-se e sem saber explicá-lo, reconhece: "Toda obra de ciência é ao mesmo tempo obra de arte" (*Estética*, 70).

Com efeito, fora injusto excluir do estético o racional. O individual, quer físico, quer psíquico, é apenas uma parte do conhecimento da natureza. O racional, em seus diferentes graus, constitui-lhe o resto. Como significado, ainda reproduz aquela, embora fragmentariamente. O geral é uma série de extractos iguais fundidos numa impressão única pela consciência. A interferência desta não lhe elimina o natural, pois o individual também o exige. A conclusão dum silogismo é apenas um carácter inaparente que, incluído noutro, se manifesta indirectamente. A causa é o efeito em fase anterior. O racional, em suma, pois, nada mais representa do que uma visão da natureza, apesar de parcial, menos ampla, porém mais profunda do que a do individual. Ainda é a imagem, porque é elemento dela.

A expressão do racional, também, não apresenta diferença grande sobre a do individual. Apenas aquela goza de menos liberdade do que essa e tem a proposição como parte essencial. Numa e noutra, quando a arte não é plástica, parte-se do mais para o menos visível. Assim, na dedução deve-se pospor a conclusão às premissas, mas se pode colocar qualquer dessas em primeiro lugar. Na indução, exprimem-se inicialmente as relações de extensão, segundo sua amplitude e, ao fim, a de causalidade, mas se podem apresentar as primeiras sem muita regularidade.

Como expressão, pode a arte ser considerada apenas uma de suas partes?

Impõe-se-me examiná-lo, mas sem minúcia supérflua.

Para Du Bos a arte tem por objecto o sentimento (impressionamento com tendência ao maravilhoso), mas manifesta-se pelo estilo.

Define-se este, geralmente, como a maneira privativa de se exprimir de cada artista, encerrando o que de comum oferecem nisso as suas obras, isto é, os diferentes recursos preferidos na construção da imagem ou inventados com tal fim.

Segundo a maioria dos estetas, ele traduz apenas relações dos diversos elementos da imagem. Assim o presumem sobretudo os que se ocupam de obras literárias. Nesse caso, o estilo seria somente um emprego particular da sintaxe, especialmente de suas anomalias (figuras).

Consoante outros, com razão — mas só quanto à fantasia — abrange também a selecção dos termos da relação. Diz Séailles que, em literatura, o estilo compreende ainda a escolha das palavras (*Le Génie dans l'Art*, ch. VI, p. 215). Implica, pois, a utilização de quase toda a gramática.

Mas a arte diverge do estilo, não visando sobretudo à revelação da personalidade, como o queria Véron, porque só se obteve a expressão do subjectivo, ao menos em sua parte capital (afectiva), mui tardiamente. O estilo apenas intelectual é mero artifício, uma ilusão.

Pode-se estender a noção de estilo às de escola e de género, sugerindo que o mesmo tende a socializar-se. Então, seria também o modo peculiar de exprimir-se tanto de grupos de espíritos, como de modalidades de arte. Equivaleria a uma complexidade da expressão, aliás difícil de definir.

Mesmo assim, seria diferente de arte, não permitindo abranger as formas desta, pouco heterogenias, ou primitivas.

É a arte mera aplicação da expressão?

Assim o julgo.

A linguagem foi ou tem sido construída pela sociedade, em seu todo. O grupo dos artistas há colaborado nisso, sem dúvida, porém quase despercebidamente. Só nas outras artes é que, além de aplicar a expressão, a tem criado. Mas essas contribuições nem sempre provêm dos maiores espíritos.

A linguagem empregada por Homero, em suas epopeias, podia-se imaginar houvesse sido em boa parte inventada por ele, mas não depois que se atende à natureza do idioma grego, de flexão, e à história do povo que o usava, dada pelos outros documentos. Também, não temos certeza se foram os grandes trágicos, líricos, oradores, comediógrafos que aperfeiçoaram essa língua. Se tentássemos avaliá-los com esse critério, seríamos obrigados a igualá-los aos medíocres. Demais, não poderíamos

apreciá-los de pontos de vista diversos, empregando unidades heterogêneas.

Croce, ao tratar do progresso das artes, nota que são apenas aplicações da expressão. Mas depois continua a adoptar seus outros conceitos, examinados atrás, claramente em conflito com esse.

Arte é, pois, não pròpriamente a consciência da expressão (de sua criação), mas sómente a de sua aplicação.

Eis aí a única definição de arte capaz de satisfazer a lógica, isto é, de extender-se a todas as espécies do género e de compreender o mínimo de caracteres comuns.

Consequentemente, a estética não se identifica à glotologia, ou linguística. Constitui uma ciência aplicada (ou arte), como por exemplo a astronomia, utilização da mecânica ao estudo dos corpos celestes.

Pode-se julgá-la, no máximo, parte da glotologia, mas se dilatarmos o domínio desta.

Parece cheguei assim à noção final, definitiva, sobre arte.

É instrutivo notar que o espírito humano, para conquistá-la, partiu dum conceito complexo e depois foi reduzindo-o a pouco e pouco, até chegar ao mais simples possível.

Com efeito. Apesar do enorme prestígio filosófico de Aristóteles, predominou na antiguidade e no medievo o juízo de belo-conhecimento silogístico implícito. Para Platão é a Ideia ou a imagem geral. Mas, segundo Aristófanes, equivale ao conjunto das ciências. Entre o renascimento e o fim do século passado a arte é concebida, aproximadamente, como uma imagem, que oscila da geral (Herder, Goethe, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Taine, etc.) à particular (Baumgarten, Kant, Zola, etc.) e à afectiva (Du Bos, Mallarmé, etc.). Neste século passa-se a julgá-la como a expressão, em virtude do esclarecimento de ideias anteriores (Aristóteles, Vico, Croce).

Também, em mim, se deu evolução semelhante. Comecei interpretando-a como um conhecimento complexo. Cheguei mesmo, aliás elaborando um conceito novo, a alçá-la à indução implícita (*As Bases Científicas da Estética*). Depois, identifiquei-a à expressão integral (*Arte e Expressão*). E agora, finalmente, restrinjo-a à aplicação dessa.

II

Crítica de arte é, como se sabe, a avaliação estética duma obra de arte.

Livros de história, filosofia, retórica referem que ela já se exercia mesmo na mais remota antiguidade. Pode-se até pressupor com razão que surgiu com a primeira manifestação estética. Seu autor, antes de mostrá-la a outrem, naturalmente, comparou-a com os esboços que criara e só ao fim lhe dera preferencia.

Essa apreciação sempre tem sido aproximadamente uniforme, através do tempo. Habitantes de cidade, em reuniões públicas, têm eleito para consagração, em várias datas, outrora por aclamação, modernamente por escrutínio, quase unanimemente, um mesmo artista, suposto o melhor dos contemporâneos. Coroam-no festivamente como um príncipe ou o premiam, concedendo-lhe a glória. Desde que se utiliza a imprensa, compram de preferênciã seus livros, esgotando-lhes as edições.

O mesmo se nota até nos críticos profissionais, se não para as obras mediócras, ao menos para com as tidas como superiores, sobretudo as geniais.

Estranha-se que tal aconteça, quando se atende que essa avaliação só se pode realizar mediante um conceito sobre a natureza da arte e que os críticos sempre os possuem diferentes, ao menos na aparência.

Mas, em relação aos produtos estéticos, mesmo desde a antiguidade, têm aparecido opiniões discordantes. Parecem ordinariamente apenas frutos dum cepticismo sistemático, outras vezes como que de critérios menos inseguros. E, de certa época para cá, têm aumentado seguidamente.

Ao mesmo tempo, o juízo sobre a natureza da arte vem diminuindo, sobretudo a partir do renascimento, como o vimos atrás.

Esses dois factos e a descrença filosófica, mormente, provocaram dúvida sobre o conceito de consentimento universal em crítica estética. E chegou-se até a substituí-lo pelo oposto. Foi o que se deu logo após o advento da escola simbolista, com o

impressionismo crítico, quando Lemaître começou a emitir juízos sobre obras de teatro.

Mas, depois, os estetas legítimos, imparciais, notaram que tal hipótese era ilusória. Não só as emoções tendem a se tornar objectivas, mas também as opiniões dos mais ferrenhos impressionistas oferecem muito de comum entre si.

A crítica de arte é um processo lógico, cuja natureza só recentemente foi bem determinada. Na antiguidade não se tentou examiná-lo. No renascimento designam-no pela palavra *gosto*, empregando-a metafòricamente. Aliás, essa adquire também outros (prazer estético, reprodução de arte, engenho). No século XVII Gracian utiliza-a com o sentido de faculdade julgadora, sobretudo estética. Outros, com o de instinto.

Em domínios diversos do conhecimento empregaram-se as expressões *valor* e *juízo do valor*, como em economia política (valor de troca, o das cousas em relação a uma mercadoria tomada como unidade; valor de uso, grau de utilidade para a vida, A. Smith), como em religião e ética (valor moral, adaptação do indivíduo à sociedade, quanto à conduta). Depois, o valor subjectivo foi definido como provocação de desejo e, ao fim, comparado com o objectivo.

Recentemente, juízo de valor estende-se a todo juízo analítico quantitativo (relação entre qualidade e quantidade ou entre duas quantidades, Warren).

A crítica é um juízo de valor, conclusão dum raciocínio quantitativo.

Para realizá-la, torna-se indispensável um termo de comparação, ou unidade.

Essa é uma noção originária da observação do contínuo. Pode ser natural, como indivíduo, físico ou psíquico, tal organismo em biologia, grupo em sociologia, estado mental em psicologia, ou arbitrária, como centímetro, segundo, grama, etc. Pode ainda ser simples (número um) ou complexa (parcela). Apta a cálculos vagos ou precisos. Etc.

A da linguagem é a raiz ou o grau mais simples de fusão delas.

A da literatura devia ser a aplicação disso. Mas, estando

a arte em fase evolutiva já muito adiantada, requer outra menos simples.

Como conseguiu-la ?

A complexidade do emprego da expressão é correlata a dessa.

A da expressão resulta de três factores: qualidade dos elementos básicos, quantidade desses elementos e, particularmente, os elementos afectivos.

Quando é a da linguagem, vai do monossilabismo ao flexionismo, através da aglutinação. Mesmo naquele cresce com a heterogenização da raiz. Começa com a interjeição e tem o seu máximo quando as raízes pronominais ultimam o desdobramento, dando as conjunções. No flexionismo progride primeiro organizando os casos e declinações, como no sânscrito, desde o védico às linguas modernas da Índia; depois, reduzindo os casos, como no grego e latim, de 8 a 6, com a eliminação do instrumental e do locativo; por último, como nas linguas novi-latinas, substituindo-os por preposições. O desenvolvimento das linguas actuais da Europa prosseguiu com o aperfeiçoamento da concordância, da regência e da colocação. A complexidade da expressão quase não se eleva com a compreensão dos abstractos, isto é, com a escala do conhecimento, mas o faz acentuadamente com a discriminação da imagem.

A expressão do individual é superior a de qualquer universal. Essa complexidade, também, acompanha a da simbolização. A expressão do afectivo é mais difícil do que a do intelectual.

Que grau preferir do conjunto desses factores ou do mais importante?...

Em seguida, buscar-se-ia o de sua aplicação.

Obter uma unidade prática, mesmo pouco exacta, para a expressão ou para a arte, não é fácil. Afigura-se-me quase impossível.

Brunetière propôs uma que serviria para qualquer conceito sobre arte: obra-prima, quer de género, quer de cada arte. Mas, como reconhecê-la? Também, seu emprego ofereceria muitas dificuldades, como estabelecer precisamente a equivalência dos

defeitos, tão diversos em natureza? Impor-se-nos-ia um excesso de arbítrio.

Todavia, poderíamos utilizar o processo pedagógico: cada erro, uma fracção negativa. Em literatura, apenas atenderíamos às falhas de sintaxe e de estilo ou as diferenças mais aparentes entre a expressão e a imagem.

Registando assim os defeitos, poderíamos representar cada obra ou cada conjunto de obra dum autor por uma quantidade. Semelhantemente, os de uma época, bem como os de toda a historia. $\Sigma = a + b + c + \dots$ Ou, geometricamente, empregando um método qualquer de coordenadas, relacionando esses valores com o tempo. Talvez até conseguíssemos curvas mais ou menos regulares e medíveis pelo cálculo integral. Para isso, em um artigo meu, publicado nesta revista (*Ensaio de Crítica Científica*

de Arte, 194), indiquei a respectiva fórmula: $S = S_a \sqrt{1 + y'^2} dx$ E acrescentei-lhe (corrigidos os enganos tipográficos): ... não nos parece ocioso esclarecê-lo: 'y é a derivada dum ponto, enquanto $\sqrt{1 + y'^2}$ é a derivada dum segmento de curva.

Mas uma crítica assim não se faz ainda nem mesmo sobre obras científicas. Não é, pois, necessária à estética, ao menos, por enquanto.

Contentemo-nos com uma apreciação apenas aproximada. Mas, façamo-la com o mínimo de imperfeição.

Em suma, crítica estética é a avaliação duma obra de arte baseada: primeiro, no grau de semelhança dela com a imagem correspondente; segundo, no seu grau de complexidade.

III

Há evolução? ... É o primeiro problema deste novo tema.

Já dele me ocupei num de meus livros — *As Bases Científicas da Estética*, da p. 135 à 142.

Aí expus a crítica que lhe faz Lalande, em sua notável obra *Les Illusions Évolutionnistes*, e em seguida apresentei a esta alguns comentários.

Evolução é um termo que significa usualmente passagem para o heterogénio, quer do homogénio, quer doutro menos diferenciado.

Spencer considerou-o a expressão duma lei. Mas dá-lhe sentido mais amplo, juntando àquilo dissipação de movimento e integração de matéria (*First Principles*, fim do cap. XVII).

Lalande tenta provar que isso não é nem lei, nem proposição, nem definição, porque encerra apenas uma relação inconstante de factos, um predicado idêntico ao sujeito, e certos espécimes dela (os da evolução dita simples) não possuem todos esses caracteres comuns.

Censura-lhe até ser em parte qualitativa, em parte quantitativa, como se não fossem equivalentes.

Vê-se sem dificuldade que a crítica é exagerada, mesmo injusta.

O filósofo francês admite evolução somente como heterogenização, mas exclui-lhe a criação e a julga mero acidente da involução, deparável apenas nos seres vivos. Não se consegue diferenciar criação de evolução, nem se pode garantir que esta seja inferior à involução, havendo-se começado apenas a desvendar a estrutura e dinâmica do átomo. A desintegração de seu núcleo, apesar de exigir grande energia eléctrica, acarreta quase infinita heterogenização. Invoquem-se também os fenómenos, muito instrutivos: explosão, fermentação (sobretudo a de origem não biológica, como a de virus não microbiano-bacteriófago, mozaico do fumo, etc).

A evolução é inegável, ao menos como fenómeno capital dos seres vivos, não como adaptação activa, porém como mutação e selecção.

Mas, manifesta-se ela na arte? ... É o segundo problema.

Croce nega-o, salvo quanto à expressão de cada imagem ou impressão (*Estética*, 172 a 175).

A evolução estética é real, embora pouco aparente. Pode-se reconhecê-la sob qualquer das hipóteses sobre a natureza da arte, ao menos das fundamentais.

Entretanto, não se deve confundi-la, bem como a do resto da cultura, com a da mentalidade.

A evolução do cérebro ou a de suas funções é idêntica a de qualquer outra víscera. Faz-se por mutação e selecção. A evolução da cultura, produto da inteligência, nem vital, nem hereditário, opera-se, não por processo idêntico, mas apenas seme-

lhante. Sua mutação (não génica) é pouco visível, sendo antes um desenvolvimento lento e progressivo. E sua selecção, em vez de física, é psíquica (consciente e voluntária). Consiste, em suma, numa escolha de tentativas de reprodução abreviada da natureza. Só aqui a evolução se aproxima do transformismo lamarckiano. Mas, em verdade, compreende um efeito de causas locais, sobretudo internas, psico-sociais, e um efeito de causas mais ou menos distantes, por difusão.

*

* *

A obra de arte é, accessòriamente, imagem e expressão e, essencialmente, aplicação desta.

Esboçarei muito brevemente o histórico desses elementos, ou manifestações, um em seguida ao outro.

Em literatura, na antiguidade greco-romana, o assunto consistiu numa construção convencional do comportamento humano e de seus determinantes. A epopeia e a tragédia, mesmo as mais afamadas (de Homero, Vergílio, Ésquilo, Sófocles, Eurípides), emprestam aos personagens (deuses, heróis) desejos, intenções, ideias e emoções claramente arbitrários. A comédia e a sátira, apesar de muito menos fantásticas, visam sobretudo à crítica (Aristófanes) ou ao desenlace ridículo, para divertir a assistência (Menandro, Terêncio). A poesia lírica (ode, elegia, canção, etc), entretanto, já encerra o sentimento objectivo (Píndaro, Horácio).

Do renascimento até o fim do século XVIII começa-se retomando os enredos antigos, mas se acaba preferindo as lendas medievais ou ficções sobre acontecimentos menos remotos da história (Dante, Rabelais, Molière, Cervantes, Shakespeare, Camões, Goethe, Hugo).

Do início do século XIX por diante passa-se a reproduzir, não o que se presume ou quisera que fosse, mas o que se observa. Obtém-se assim a realidade, inclusive a do espírito (Flaubert, Poe, Dostoiewsky).

Desde o último quartel do século passado se escolhem para

assunto as nuances mais evanescentes do sentimento e os inequívocos traços da subjectividade (Mallarmé).

Em pintura há um desenvolvimento aproximadamente paralelo ao desse (Polignote, etc; Leonardo da Vinci, Rafael Santi, A. Durer, Velasquez, Rembrandt, Gainsborough, Delacroix). Só se torna legítimamente realista no meado do século passado (Courbet, 1855) e simbolista pouco depois (Moreau, Ensor, etc).

Nas outras artes aconteceu, em suas linhas gerais, o mesmo. Entretanto, cumpre acentuar algumas particularidades importantes.

A escultura parece que teve já todo o seu progresso ideográfico na antiguidade. Os egípcios conseguem reproduzir bem o corpo humano, primeiro, quanto ao tronco, depois, quanto à cabeça, mas conservam aquele apoiado nos dois pés e, quando de perfil, com espáduas e olhos de frente (lei da frontalidade, Lange). Os caldeus e assírios nisso são mais realistas. Os gregos em suas estátuas, apresentam o corpo nu ou vestido, de véu diáfano e esvoaçante; dispõem-no sobre um único pé, inclinam-no, torsem-no, permitem-no correr, de perna descoberta; inventam a mulher viril (a amazona), a forma humana alada (a vitória); grupam os indivíduos em torno dum protagonista, em ordem, mas livremente; compõem cenas familiares; juntam-lhes paisagens, fazem retratos, transmitindo-lhes quase todos os sentimentos (Fídias, Praxíteles, Lisipo, Scopas, etc).

A renascença, na escultura, apenas concebe a mais um orgulho muito complexo, eminentemente intelectualizado, mais próprio dos deuses do que de homens (M. Ângelo).

A architectura e a música, como quase só servem para traduzir o sentimento, ocupam-se primeiro da forma objectiva desse e, por último, da subjectiva (Ictinos, M. Ângelo, etc) (Bach, Mozart, Beethoven, Rossini, Bizet, Debussy).

*

* *

A literatura, encarada em seu período histórico, teve um desenvolvimento técnico muito discreto.

Devem-se atribuir as aquisições da linguagem, não propriamente aos escritores, mas à humanidade.

Quando Homero escreveu suas epopeias, a língua grega já estava construída. Ainda empregou o pronome demonstrativo pelo artigo, porque era uso.

Os escritores latinos começaram a abandonar a 4a. e 5a. declinações bem antes da decadência final do idioma, não por si, mas por influência do povo.

Pode-se admitir, no máximo, que os literatos apenas têm corrido para o requinte do estilo, mediante escolha melhor dos termos e, sobretudo, emprego mais conveniente dos tropos. Entretanto, abusaram disso no século XVII (Marino, etc).

Só os simbolistas criaram algo aí, a bem da exteriorização da afectividade (Mallarmé).

Também cumpre considerar a métrica um produto exclusivo dos literatos.

A poesia actual tem incontestavelmente certa originalidade. Mas não a exageremos. Quase todos os seus meios foram empregados outrora. Os gregos e latinos não usavam rima. Baudelaire, em seus *Poemetos em Prosa*, já omitia a cissura, a regularidade da sucessão dos metros e a simetria dos versos. A repetição de termos ou frases é um equivalente do estribilho.

A expressão das outras artes, essa, sim, foi inventada pelos artistas respectivos sobretudo por seus grupos. Mas nem sempre pelos melhores.

Os pintores primitivos só consigo aprenderam a desenhar e descobriram as tintas menos vulgares. Os gregos empregam a perspectiva e os tons intermediários das cores. Os italianos subtilizam o claro-escuro, ou *sfumato* (Leonardo da Vinci). O francês Monet (1863) justapõe as cores complementares: impressionismo. Manet (1875) recorre ao plerismo, facilitando a cópia da natureza. O belga Ensor, afim de melhor expor o sentimento, sobretudo o subjectivo, nas minúcias e no conjunto da imagem, restringe ao mínimo as linhas e cores, dando apenas uma aparência de realidade: expressionismo.

Os escultores refinaram sua técnica (consistente sobretudo em manejos especiais, que se transmitiam outrora só pela tradição, nas oficinas) relativamente de-pressa.

Os architectos começaram levantando monumentos aos mortos, com pedras isoladas ou grupadas. Os egípcios constroem templos vastos, de tecto firmado em colunas, paredes abertas no alto, mas muito longos e fechados. Os assírios chegam a dispor cúpula de tijolo sobre sala quadrada. Os gregos dão aos edifícios dimensões harmónicas e ornatos agradáveis (frontão, métope, triglifo, etc), ultimam as ordens de coluna. Os romanos restabelecem a cúpula. Os árabes empregam estalactites e linhas muito entrelaçadas (arabescos). Os cristãos adoptam a basílica romana para templo e depois lhe acrescentam uma nave transversal e torre, afora a cúpula (século X). Os celtas e saxões transformam o semi-círculo architectónico em arco quebrado (século XI): estilo gótico. Os italianos comunicam aos edifícios linhas exageradas, sobretudo curvas, e adornos imprevistos (M. Ângelo): e. baroco. Os franceses decoram-nos com objectos sinuosos (palmas, grinaldas, etc), mas depois abusam disso (primeira metade do século XVII): e. rococó. No fim do século XIX, os modernos applicam-lhes o cimento armado.

Os selvagens criaram os tipos fundamentais dos instrumentos musicais: a percussão, a sopro, a atrito. Os gregos representam as notas da música (intervalos dos sons com a fundamental, em cada escala) com letras do alfabeto. Inicia-se a polifonia pouco antes do renascimento. Depois, os italianos, sobretudo, concebem as bases do sistema tonal moderno e deram os novos géneros de música (Palestrina, Monteverdi, Scarlatti). Os germanos, em seguida, aperfeiçoam a composição, em suas diferentes formas — oratório, sonata, sinfonia, ópera, etc — (Haender, Gluck, Haydn, etc). Eliminam a solução de continuidade entre as cenas do drama musical e utilizam sistematicamente o *leit-motiv*, acentuando-lhe a unidade (R. Wagner). Ao fim, empregam-se as dissonâncias, admitindo o politonismo, isto é, dous ou mais tons (intervalos entre notas successivas) diversos, simultaneamente (maior, menor, semi-tom, etc) (Milhaud etc) e o atonismo, isto é, afora o semi-tom clássico, vários outros e muitas fracções menores do tom (Schoenbergeste). Ultimamente, têm-se inventado instrumentos e combinado os timbres com muita variedade.

Aplicou-se a expressão em arte, sobretudo, para dar o com-

portamento humano, primeiro, em sua forma convencional, — classicismo —; depois, segundo sua naturalidade, — realismo; e, por último, até, em sua impressão subjectiva, — simbolismo.

Ora, necessitando então a linguagem adaptar-se ao facto, em vez do contrário (isto é, do facto à expressão), não só essa se tornou mais complexa, mas também sua aplicação.

Para mim, pois, as escolas estéticas são simplesmente graus de aperfeiçoamento no emprego da expressão.

Do exposto se depreende que a heterogenização crescente da imagem acarretou paralelamente a da expressão (criação) e a de seu emprego.

Eis aí a evolução da arte.

Ela, no presente, atingiu o seu ápice. Nisso a humanidade já satisfaz a sua ambição. Mas, como o que se consegue deixa de provocar interesse, parece que tende a ser relegada a plano inferior, como actividade mental, apesar de ser a todos agradável a sua contemplação. Observa Dostoiewski que a verdadeira aspiração é, não o fim, mas o meio. (*O Espírito Subterrâneo*).