

Centro Acadêmico de Estudos Literários

(C. A. E. L)

Aesthetica in Nuce (*)

BENEDETTO CROCE

Traduzido por Rodolfo Ilari e
Maria Inês de Paiva

DEPARTAMENTO DE TRADUÇÕES

DEPARTAMENTO DE TRADUÇÕES DO CENTRO ACADÊMICO
DE ESTUDOS LITERÁRIOS
(C.A.E.L.)

BENEDETTO CROCE

A E S T H E T I C A I N N U C E^(*)

Tradução de: Rodolfo Ilari e
Maria Inês de Paiva

(*) - Traduzido de: Croce, B. - "Aesthetica in
Nuce", terza edizione, Gius. Laterza &
Figli, Bari, 1954.

O QUE É ARTE OU POESIA

Quando se considera qualquer poesia com a finalidade de determinar-lhe os aspectos que fazem com que ela seja julgada como tal, distinguem-se, imediatamente, constantes e necessários, dois elementos: um conjunto de imagens e um sentimento que o anima. Relembramos, por exemplo, um trecho que se aprende de cor na escola: os versos do poema virgiliano onde Enéias relata como, ao saber que na terra em que acabara de aportar reinavam o troiano Heleno e Andrômaca, então sua esposa, admirado de tão inesperada coincidência, animou-se pelo desejo enorme de rever o sobrevivente da dinastia de Príamo e de conhecer fatos tão extraordinários. O seu encontro com Andrômaca, fora dos muros da cidade, quando esta celebrava, às margens de um rio rebatizado de Símonta, sacrifícios fúnebres em um túmulo de torrões verdes, vazio, com dois altares para Heitor e Astianax; o espanto que a agitou ao vê-lo; o seu vacilar; as palavras entrecortadas ao perguntar-lhe se era seu ser vivo ou sombra; as não menos transtornadas respostas de Enéias; a dor e o pudor de Andrômaca ao revolver seu passado - sobrevivente que era do massacre e da humilhação, escrava sorteada e escolhida para concubina por Pirro para, em seguida, repudiada por este príncipe, unir-se escrava ao escravo Heleno; o assassinato de Pirro por Orestes; Heleno, tornando-se livre e rei; a entrada de Enéias com os seus na cidade, acolhido pelo príncipe

mide naquela minúscula Tróia, naquela Pérgamo - imitação da grande - com aquêles nôvo Xanto; os seus abraços na soleira da nova porta Scéia: tudo isto e outros pormenores omitidos são imagens de pessoas, coisas, atitudes, gestos e palavras; simples imagens que não se impõem como história ou crítica histórica e que não são propostas nem apreendidas como tais. Mas, por tôdas elas corre um sentimento - sentimento que é tanto do poeta como nosso - sentimento humano de aflitivas recordações, de horror arrepiante, de melancolia, de saudade, de ternura e, mesmo, de algo que é igualmente pueril e solene: aquela vã restauração das coisas perdidas em brinquedos sugeridos pelo fervor religioso da "Parva Tróia", dos "Pergama simulata magnis", do "Arens Xanthi cognomine rivus". Algo de inefávelem termos lógicos e que só a poesia, à sua maneira, sabe exprimir plenamente. Dois elementos que, embora pareçam dois em uma abstrata e primeira análise, não poderiam assemelhar-se a dois fios, ainda que entrelaçados, porque, na realidade, o sentimento se converteu inteiramente em imagens - naquele complexo de imagens - e é um sentimento contemplado, portanto, dissolvido e superado. Assim, a poesia não pode ser chamada nem de sentimento, nem de imagem, nem de soma dos dois, mas de "contemplação do sentimento", "intuição lírica" ou (o que é o mesmo) "intuição pura", porque é livre de tôda referênciã histórica e crítica à realidade ou à irreabilidade das imagens de que é tecida e colhe a pura palpação da vida na sua idealidade. Certamente, é possível encontrar na poesia outras coisas além dêsses

dois elementos ou momentos; mas, as outras coisas ou estão misturadas a ela como elementos estranhos (reflexões, exortações, polêmicas, alegorias etc.), ou não são senão êsses mesmos sentimentos-imagens, dissolvidos da sua conexão, considerados materialmente, reconstituídos como eram antes da criação poética: no primeiro caso, elementos não-poéticos e somente introduzidos ou agregados; no segundo caso, elementos despidos de sua poesia, tornados não-poéticos pelo leitor, que não é poético, quer por incapacidade de manter-se naquela esfera ideal, quer por certas finalidades legítimas de pesquisa histórica, quer por finalidades práticas que rebaixam a poesia, ou antes, valem-se dela como documento ou instrumento.

O que se acabou de dizer da poesia vale também para tôdas as outras artes que se soem enumerar: pintura, escultura, arquitetura, música. Sempre que alguém debate a qualidade desta ou daquela produção espiritual do ponto de vista artístico, deve se ater ao seguinte dilema: ou ela é intuição lírica ou é qualquer outra coisa, ainda que altamente respeitável, mas não arte. Se a pintura fôsse, como já afirmaram alguns teóricos, imitação ou reprodução de certos objetos, não seria arte, seria algo mecânico e prático; se aos pintores coubesse, como dizem outras teorias, combinar linhas, luzes e côres com engenhosa novidade de recursos e efeitos, êles seriam inventores técnicos e não artistas; se a música consistisse em combinações análogas de tons, poder-se-ia atuar o paradoxo de -

Leibniz e do padre Kircher, de escrever partituras sem conhecer música, ou seria o caso de temer, como Proudhon, para a poesia, e Stuart Mill, para a música, que, uma vez esgotada a série de combinações possíveis de palavras e notas, o poético e o musical fôsem exilados do mundo. Que, às vèzes, secundariamente se misturam a essas artes, como à poesia, elementos alheios - quer "a parte objecti", quer "a parte subjecti", quer na obra, quer no juízo pouco estético dos apreciadores e ouvintes, é fato geralmente aceito; e os críticos recomendam excluir, ou ignorar, os elementos que êles - chamam "literários" da pintura, da escultura e da música, da mesma forma que o crítico de poesia recomenda que busquemos a "poesia" e que não nos deixemos desviar pela mera literatura. Quem entende de poesia vai direto ao coração poético e ouve o eco das suas vibrações e, onde essas vibrações se calam, nega que haja poesia, quais e quantas forem as coisas que lhe tomem o lugar, acumuladas na obra, e apreciáveis, embora por virtuosismo e sabedoria, por nobreza de propósitos, por agilidade de empenho, por graduação de efeitos. Quem não entende de poesia extravia-se nessas coisas e o erro não está no fato de admirá-las mas, sim, de admirá-las chamando-as de poesia.

DO QUE SE DISTINGUE A ARTE

Pela definição de intuição lírica ou intuição pura a arte distingue-se implicitamente de tôdas as demais

formas de produção espiritual. Tornando explícitas estas diferenças, obtêm-se as seguintes negações:

1) Arte não é filosofia porque filosofia é pensamento lógico das categorias universais do ser e arte é intuição não refletida do ser; por isso, onde a primeira ultrapassa e resolve a imagem, a arte vive no centro dela, como no seu domínio próprio. Diz-se que a arte não se pode comportar de maneira irracional, nem prescindir de uma certa lógica interna e, certamente, não é ela nem irracional nem ilógica: apenas, a sua razão e a sua lógica são totalmente diferentes da lógica dialético-conceitual e, precisamente, para pôr em relêvo essa peculiaridade e essa originalidade é que se empregam as denominações de lógica sensitiva e de estética. Nas não frequentes reivindicações que se fazem, para a arte, da "lógica", joga-se com as palavras desde a lógica conceitual até a lógica estética, simbolizando-se na segunda a primeira.

2) Arte não é história pois história implica na distinção crítica entre realidade e irrealidade, entre realidade de fato e realidade de imaginação, entre realidade de imaginação e realidade de desejo: a arte está aquém de tais distinções, vivendo, como se disse, de puras imagens. A existência histórica de Heleno, Enéias ou Andrômaca é completamente indiferente para a qualidade da poesia virgiliana. Também aqui se objetou que não é estranho à arte o critério

histórico e que ela obedece à lei do verossímil; entretanto, aqui também "verossímil" não é senão uma metáfora pouco feliz para indicar a coerência recíproca das imagens, as quais, se não a possuíssem, não subsistiriam em sua força de imagens, como não subsistem os "delphinus in silvis" e "aper in fluctibus" de Horácio, a não ser, justamente, pela extravagância de uma imaginação jocosa.

3) Arte não é ciência natural porque ciência natural é realidade histórica classificada e tornada abstrata; nem é ciência matemática porque a matemática age com as abstrações e não apenas as contempla. As aproximações que se fizeram entre as criações dos matemáticos e as dos poetas, baseiam-se em analogias extrínsecas e genéricas; análogamente, é metáfora a chamada matemática ou geometria que se aninha ou age no fundo das artes, por meio da qual se simboliza, inconscientemente, a força construtiva, coesiva e unificadora do espírito poético que plasma o próprio corpo de imagens.

4) Arte não é devaneio porque este passa de imagem em imagem, impelido pela necessidade de variação, de repouso e de recreio, de deter-se no aspecto de coisas apazíveis ou de interêsse afetivo ou comovente (emocional), ao passo que a arte é de tal modo impulsionada pela preocupação de converter o sentimento tumultuoso em intuição clara que se percebeu, muitas vezes, a oportunidade de chamá-la não de imaginação, mas de fanan

tasia: fantasia poética ou fantasia criadora. A pura e simples imaginação é estranha à poesia, como são estranhas à poesia as obras de Ann Radcliffe e de Alexandre Dumas, pai.

5) A arte não é um sentimento imediato. Andrômaca, ao ver Enéias, veio "amens dirigit visu in medio, labitur, longo vix tandem tempore fatur" e, falando, "longos ciebat incassus fletus"; mas ele, o poeta, não delira, não endurece as feições, não vacila, não retorna a custo as palavras, não desata em pranto, mas, exprime-se em versos harmoniosos, fazendo de todas aquelas emoções o objeto de seu canto. É certo que também os sentimentos imediatos "se exprimem", como se costuma dizer, porque se não se exprimissem, se não fôssem, ao mesmo tempo, fatos sensíveis e corpóreos (fenômenos psico-físicos, como os chamavam os positivistas e neocríticos) não seriam coisas concretas, isto é, não existiriam. Andrômaca assim se exprimiu. Mas, tal "expressão", ainda que acompanhada de consciência, reduz-se igualmente a uma simples metáfora, quando comparada à "expressão espiritual" ou estética, a única que realmente exprime, isto é, que dá forma teórica ao sentimento ao sentimento e o transforma em palavra, canto e figura. Da diferença entre o sentimento contemplado ou poesia e o sentimento agido ou sofrido provém a virtude que se atribui à arte de "serenadora" ou libertadora dos afetos" (catarsis) e decorre a condenação estética das obras ou tre

chos de obra pelas quais o sentimento imediato irrompe ou desabafa. Também dessa diferença deriva a outra característica (que é, pois, como a precedente, sinônima de expressão poética) - a infinidade, que se contrapõe ao "finito", do sentimento ou da paixão imediata: o que se chama também "caráter universal" ou cósmico da poesia. Com efeito, o sentimento não vivido em sua agitação, mas contemplado, é visto difundir-se em largos círculos por todo o domínio da alma, que é o domínio do mundo em suas infinitas ressonâncias: alegria e ânsia, prazer e dor, força e renúncia, seriedade e leviandade, etc., ligam-se e intercomunicam-se em uma gradação variada de matizes. De maneira que, cada sentimento, ainda que conservando sua fisionomia individual e seu motivo originário e dominante, não se limita e se exaure em si mesmo. Uma imagem cômica, se for poeticamente cômica, traz em si algo que não é cômico, como se observa no Don Quixote ou em Falstaff; e uma imagem de algo terrível em poesia, não é jamais destituído de certa elevação bondade ou amor que a amenize.

6) Arte não é didascálica ou oratória, isto é, arte ultrapassada, submetida e limitada por quaisquer objetivos práticos, mesmo o de comunicar aos espíritos uma verdade filosófica, histórica ou de predispor-los a um determinado sentimento e à ação correspondente. Em última análise, a oratória tira da expressão a "infinidade" e a independência, tonando-a meio para

um fim, dissolvendo-a nesse fim. Daí o aspecto chamado (por Shiller) "indeterminante" da arte em oposição ao da oratória que é o de "determinar" ou "mover". Daí também uma desconfiança justificada para com a "poesia política" (poesia política: má poesia) quando, claro, permanecendo apenas política, ela não se eleva à poesia serena e humana.

7) A arte, não se confundindo com a forma de ação prática que lhe parece mais próxima - a didascálica ou oratória - assim, e com muito mais razão, distingue-se das outras formas de ação que visam produzir certos e feitos de prazer, volúpia, complacência, virtude ou fervor. Não só devem-se afastar da arte as obras licenciosas, mas também, as movidas por desejos edificantes que, igualmente, são inestéticas ainda que por motivos diferentes. Por isso, os que se dedicam à poesia também as rejeitam; Flaubert advertiu que os livros obscenos carecem de "vérité" e Voltaire escarneceu de certas "poésies sacrées (dizia êle) car personne n'y touche".

A ARTE EM SUAS RELAÇÕES

Por outro lado, é fácil compreender que essas "negações" que se acabou de deixar explícitas são outras tantas relações, de maneira que não se pode conceber as diferentes formas da atividade espiritual separadas uma das outras, cada qual a trabalhar isolada

mente a alimentar-se apenas a si mesma. Não cabe deli-
near aqui um sistema completo das Formas ou categori-
as espirituais em sua ordem e em sua dialética; limi-
tando a exposição à arte, será suficiente dizer que a
categoria da arte, como qualquer outra categoria, pres-
supõe a cada momento tôdas as demais e é por elas -
pressuposta, é condicionada por elas, mas a tôdas con-
diciona. Como poderia nascer aquela síntese estética
que é a poesia, se não a precedesse um estado de alma
comovido? "Si vis me flere, dolendum est", com tudo
o que segue. E o que é êsse estado de alma, que chama-
mos sentimento, senão todo o espírito que pensou, agiu
que quis e que pensa, deseja, sofre e se aflige inte-
riormente? A poesia assemelha-se ao raio de sol que
resplandece nas trevas e reveste com sua luz tornando
claros os aspectos ocultos das coisas. Por isso ela
não é atividade para almas fúteis ou mentes obtusas;
por isso, os artistas que professando mal a arte pura
e a arte pela arte se fecham às comoções da vida e às
angústias do pensamento, mostram-se completamente im-
produtivos e não vão além da imitação de obras alheias
ou de um impressionismo fragmentário. Portanto, o fun-
damento de tôda poesia é a personalidade humana e, co-
mo a personalidade humana se realiza na moralidade, o
fundamento de qualquer poesia é a consciência moral.
Naturalmente, não queremos afirmar que o artista ser
pensador profundo ou crítico perspicaz, nem que preci-
se ser homem moralmente perfeito ou herói, mas, êle -
deve ter no mundo do pensamento e da ação uma partici-

pação tal que lhe faça viver o drama humano em sua plenitude, ou por experiência pessoal e direta, ou por simpatia para com outrem. Poderá pecar, manchar a pureza de sua alma e tornar-se culpado como homem prático, mas, de qualquer maneira, deverá manter vivo o sentimento da pureza e da impureza, da retidão e do pecado, do bem e do mal. Poderá não ser dotado de grande coragem prática e mesmo, dar sinais de insegurança e timidez, mas deverá sentir a dignidade da coragem: muitas das inspirações artísticas não nascem daquilo que o artista é realmente como homem mas, antes, daquilo que êle não é, que êle julga necessário ser e que admira onde vê. Muitas - e talvez as mais belas - páginas da poesia heróica e guerreira devem-se a homens que não saberiam ou não poderiam empunhar uma arma. Por outro lado, não queremos dizer que basta a personalidade moral para ser poeta ou artista: ser "vir bonus" não basta nem para tornar-se orador quando não lhe corresponde o "dicendi peritus". Para a poesia é indispensável a poesia, aquela forma de síntese teórica que definimos anteriormente, a genialidade poética sem a qual tudo o mais é a pilha de lenha que não arde porque não há maneira de atear-lhe chamas. Mas a figura do poeta puro, do artista puro, cultor da beleza ideal, isento de condições humanas não é tão pouco uma figura, antes, seria uma caricatura. Finalmente, que a poesia não só pressuponha as outras formas de atividade espiritual humana, mas que seja pressuposta por elas,

que não só seja condicionada mas, que, por sua vez, - condicione, demonstra-se pelo fato de que, sem a fantasia poética que dá forma contemplativa às agitações do sentimento e que dá expressões intuitivas às expressões obscuras, tornando-os assim representação e palavra, falada, cantada, pintada etc..., não surgiria o pensamento lógico, que não é a linguagem, mas, que não existe sem a linguagem e que aplica a linguagem que a própria poesia criou e distingue, graças aos conceitos as representações da poesia, ou seja, domina-as, o que não poderia fazê-lo se elas a precedessem. Prosseguindo, sem o pensamento que distingue e critica, seria impossível a ação e, sem a ação, a boa ação, a consciência moral e o dever. Não há homem, ainda que o pareça, que seja todo lógica, crítica ou ciência, ou completamente consagrado aos deveres, ou totalmente entregue à prática, que não conserve no fundo da alma o seu pequeno tesouro de fantasia ou poesia; até o pedante Wagner o "famulus" de Faust, confessava ter suas "grillenhafte stunden". Se isso lhe faltasse por completo, não seria Humano e, portanto, tão pouco ser pensante e agente e - porque esta hipótese extrema é absurda - só na medida em que aquêle tesouro é mais ou menos escasso é que se observa certa superficialidade e aridez no pensamento e certa frieza na ação.

A CIÊNCIA DA ARTE OU ESTÉTICA E SEU CARÁTER FILOSÓFICO

O conceito de arte que acabamos de expôr é, de certa

maneira, o conceito comum que aparece ou transparece em tôdas as opiniões em tôrno da arte; a êle, explícita ou tácitamente, se fazem referências contínuas: é uma espécie de ponto em tôrno do qual gravitam tôdas as discussões sôbre o assunto; e isto, não sômente em nossos dias, mas em todos os tempos, como se poderia provar recolhendo e interpretando ditos de escritores, poetas, artistas, leigos e, até mesmo, do povo. Não obstante, convém afastar a ilusão de que tal conceito exista como idéia inata, substituindo-o pela verdade de que êle age como um raciocínio "a priori". Com efeito, o apriorismo não existe nunca por si só, mas sômente nos produtos individuais que êle cria; e como o apriorismo da Arte, da Poesia e da Beleza não existe como idéia num determinado local extra-terreno, onde seja percebido e admirado em si, mas tão sômente nas infinitas obras de poesia, arte e beleza que moldou é que molda, da mesma forma, o apriorismo lógico da arte que não existe a não ser nos juízos particulares que êle formou e que forma, nas refutações que concretizou e concretiza, nas demonstrações que desenvolve, nas teorias que constrói, nos problemas e grupos de problemas que resolve e resolve. As definições, distinções, negações e relações acima expostas têm tôdas a sua história, foram tôdas elaboradas no decurso dos séculos e nós as recebemos como resultado daquele trabalho variado, lento e fatigante. A estética, que é a ciência da arte, não tem, pois, como imaginaram certas concepções es

colásticas, a tarefa de definir a arte de uma vez por tôdas e delimitar o seu campo de ciência, mas é sômente a sistematização contínua, sempre renovada e acrescida, dos problemas que conforme as várias ocasiões dão ensejo à reflexão sôbre arte e coincide cabalmente com a resolução das dificuldades e com a crítica dos erros que dão estímulo e matéria para o progresso incessante do pensamento... Colocando assim o problema nenhum trabalho de estética e, muito menos, uma exposição suscinta como se requer aqui, pode pretender tratar exhaustivamente os infinitos problemas que se apresentam ou apresentarão no decorrer da história da estética. Pelo contrário, pode apenas lembrar e tratar alguns dêles e, de preferência, aquêles que ainda resistem e persistem na cultura comum, subentendendo-se um "etcetera" para convidar o leitor a prosseguir na investigação, segundo os critérios que se lhe oferecem, quer repisando os velhos debates, quer interessando-se pelos debates, mais ou menos recentes, de nossos dias, que variam e se multiplicam, por assim dizer a cada momento, assumindo novos aspectos. Outra advertência não pode ficar esquecida: a Estética, embora seja uma doutrina filosófica particular, visto que fixa como seu princípio uma categoria do espírito distinta e particular, enquanto filosofia não se desliga nunca do campo da filosofia, porque os seus problemas são de relação entre a arte e as outras formas espirituais, ainda que seja de diferença e identidade; ela é, na realidade, tôda a filosofia, embora ilumina

da com maior clareza no ângulo que concerne à arte. Várias vezes, reclamou-se, delineou-se, almejou-se u ma estética que existisse por si, acima de t^oda concepção filosófica geral determinada, compatível com muitas delas ou com t^odas. Mas a empresa é inexequível porque contraditória. Mesmo aquêles que anunciaram uma estética naturalista, indutiva, física, fisiológica ou psicológica - em uma palavra, não filosófica - ao passar do projeto à execução, introduziram subrepticiamente uma concepção filosófica geral, positivista, naturalista e, quiçá, materialista. E os que julgarem enganadoras e ultrapassadas tais concepções filosóficas do positivismo, naturalismo e materialismo, não demorarão em refutar as doutrinas estéticas ou pseudo-estéticas que nelas se baseiam e que, por sua vez, elas contribuem para formar e não julgarão problemas abertos e dignos de discussão - ou de insistente discussão - os problemas que delas nascem. Com a queda, por exemplo, do associacionismo psicológico (ou seja, do mecanismo que havia substituído a síntese a priori), caiu não só o associacionismo lógico, mas também o estético, com sua associação de "conteúdo e forma", ou de "duas representações", que era (em oposição ao "tactus intrinsecus" de que - fala Campanella, que se faz "cum magna suavitate") um "contactus extrinsecus", em que os t^{er}mos aproximados logo "discedebant". Com a queda das explicações biológicas e evolucionistas dos valores lógicos e éticos caiu também a explicação correlata dos valores est^étⁱ

cos. Comprovada a incapacidade dos métodos empíricos para a compreensão da realidade, a qual, apenas êles poderiam reduzir a tipos e classificar, caiu tôda a esperança de uma estética que se construísse reunindo os fatos estéticos em classes para dêles induzir as leis.

INTUIÇÃO E EXPRESSÃO

Um dos problemas que logo se apresentam, uma vez definida a obra de arte como "imagem lírica", diz respeito à relação entre "intuição" e "expressão" e, à maneira como se passa de uma para outra. No fundo, é o mesmo problema apresentado em outras partes da filosofia: interno e externo, espírito e matéria, alma e corpo e, na filosofia da prática, intenção e vontade, vontade e ação etc... Nesses termos, o problema é insolúvel porque, desde que se separe o interno do externo, o espírito do corpo, a vontade da ação, a intuição da expressão, não há modo de passar de um termo a outro, ou de reuni-los, a não ser que a síntese se realize num terceiro termo, apresentado ora como Deus ora como o Ignoto: o dualismo leva necessariamente ao Transcendentalismo ou ao agnosticismo. Mas, quando os problemas se apresentam insolúveis nos termos em que foram propostos, não resta senão criticar os próprios termos e indagar como êles surgiram e se sua gênese é lógicamente legítima. Neste caso, a investigação leva à conclusão de que êles não nasceram

como consequência de um princípio filosófico mas, por efeito de uma classificação empírica e naturalista - que formou os dois grupos de fatos internos e fatos externos (como se os internos não fôsem ao mesmo tempo externos e os externos pudessem existir sem interioridade), de almas e corpos, de imagens e expressões; e é sabido que são esforços vãos unir em sínteses superiores o que não foi distinguido filosófica e formalmente mas, apenas, empírica e materialmente. A alma é alma enquanto é corpo; a vontade é vontade enquanto move pernas e braços, isto é, enquanto for ação e a intuição é intuição enquanto for ao mesmo tempo, expressão. Uma imagem não exprimida, que não é palavra, canto, desenho pintura, escultura, arquitetura - palavra ao menos murmurada interiormente, canto que ressoe, ao menos, no peito, desenho e côr que se veja na fantasia e que tinja com seus matizes tôda a alma e o organismo - é coisa inexistente. Pode-se assegurar sua existência, mas não se pode prová-la, porque o único documento desta prova é a encarnação e a expressão da imagem. Esta profunda proposição filosófica da identidade da intuição e expressão aparece, aliás, na sabedoria popular que zomba dos que dizem ter pensamentos sem saber exprimi-los, dos que concebem uma grande tela sem saber pintá-la. "Rem tene, verba sequentur": se não há "verba", não existe tampouco a "res". Semelhante identidade, que deve ser afirmada para tôdas as esferas do espírito, tem na arte uma evidência e um relêvo que talvez lhe falte alhures. Ao se

criar a obra poética, assiste-se, de certo modo, ao mistério da criação do mundo: daí a maneira eficaz pela qual a estética influencia t^oda a filosofia pela concepção do "Uno-Todo". A Estética, negando na vida da arte o espiritualismo abstrato e o dualismo que d^ele decorre, pressupõe e estabelece ao mesmo tempo o espiritualismo absoluto.

EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO

As objeções contra a identidade de intuição e expressão provêm geralmente de ilusões psicológicas que consistem em julgar que se possua a cada instante imagens concretas e vivas em quantidade, ao passo que se possui, quase s^omente, sinais e nomes; ou de casos mal analisados, como os de certos artistas que crêem expressar apenas fragmentariamente um mundo que, na alma, êles têm inteiro, quando, é precisamente na alma que êles possuem apenas aquêles fragmentos e com êles não o mundo que se lhes sup^oe mas, no máximo, uma aspiração e uma elaboração confusa orientada para êle, isto é, para uma imagem mais rica e mais vasta que talvez se formará ou talvez não. Mas aquelas objeções que se alimentam também de uma confusão entre expressão e comunicação, sendo que esta é realmente separada da intuição. A comunicação se prende à fixação da intuição-expressão, por meio de um objeto que chamaremos, metaf^oricamente, de material ou físico ainda que, aqui também, não se trate de substância material e f^{ís}

sica, mas sim de obra espiritual. Não obstante isto, pois esta demonstração da irreabilidade do que se chama fíísico e sua resolução na espiritualidade têm, naturalmente, interêsse primordial para a concepção filosófica total e apenas indireto para a compreensão dos problemas estéticos, podemos, para ser breve, usar livremente aqui a metáfora ou o símbolo e falar de matéria e natureza. É claro que a poesia já existe inteira quando o poeta a exprimiu em palavras cantando-a consigo mesmo; e que, passando a repetí-la em voz alta para que outros a ouçam, ou procurando outras pessoas que a aprendam de cor e tornem a cantá-la a outrem, como numa "Schola cantorum", ou pondo-a em sinais de escrita e tipos de imprensa, entra-se em um nôvo estágio, certamente de grande importância cultural e social, cujo caráter já não é estético, mas prático. O mesmo deve-se dizer do pintor que pinta na madeira ou na tela mas que não poderia pintar se, desde o esbôço inicial até o refinamento, a imagem intuída, a linha e a côr desenhadas na imaginação não precedessem o toque do pincel; tanto é verdade que, se aquêle toque precedesse a imagem êle seria apagado e substituído na correção que o artista faz de sua obra. O limite entre expressão e comunicação é, certamente, muito difícil de surpreender na prática porque os dois processos se alternam, na maior parte das vêzes com rapidez e parecem misturarse; mas, como idéia, êle é claro e é preciso mantê-lo bem assente. Por tê-lo esquecido ou menosprezado

provêm as confusões entre arte e técnica, que não é coisa intrínseca da arte mas liga-se ao conceito de comunicação. A técnica é, em geral, um conhecimento ou um conjunto de conhecimentos dipostos e voltados a serviço da ação prática e, no caso da arte da ação prática que cria objetos e instrumentos para a lembrança e transmissão das obras de arte, tais como os conhecimentos relativos à preparação das madeiras, das telas, dos muros a serem pintados ou a-cêrca dos modos de se obter a pronúncia correta à declamação etc. Os tratados de técnica não são tratados de Estética, nem partes ou secções dêles. Iso, claro, desde que os conceitos sejam pensados rigorosamente e que as palavras sejam usadas com propriedade, em correspondência com o rigor dos conceitos. Pois, seria completamente inútil discutir a própósito da palavra "técnica" quando usada, pelo contrário, no sentido de "técnica interna", que no fundo é a formação da intuição-expressão ou, no senti-do de "disciplina", isto é, do laço necessário com a tradição histórica da qual ninguém pode fugir, embora ninguém lhe esteja ligado, simplesmente. A confusão da arte com técnica e a substituição daquela por esta é uma possibilidade muito desejada por artistas impotentes que esperam receber de causas práticas, de estratégias e invenções práticas, a ajuda e a fôrça que não encontram em si mesmos.

OS OBJETOS ARTÍSTICOS: A TEORIA DAS ARTES
PARTICULARES E O BELO NATURAL

O trabalho da comunicação, ou seja, da conservação e divulgação das imagens artísticas, orientado pela técnica produz, pois, os objetos materiais chamados metáfora "artística" e "obras de arte": quadros, esculturas e edifícios e, ainda, de maneira mais complicada, escritos literários e musicais e, em nossos dias, gravadores e discos que possibilitam a reprodução de sons e vozes. Mas, nem essas vozes e sons, nem os sinais da pintura, escultura e arquitetura, são obras de arte, pois estas só existem nas almas que as criam e recriam. Para desfazer o aparente paradoxo da verdade da inexistência de objetos e cousas belas será oportuno lembrar o caso análogo da ciência econômica que não ignora que em economia não existem cousas natural e fisicamente úteis, mas, apenas, necessidades e trabalhos, dos quais as cousas físicas tomam por metáfora aquêles "adjetivo". Quem, em economia, quisesse deduzir o valor econômico das "coisas de suas qualidades físicas, estaria cometendo uma grosseira "ignoratio elenchi". Entretanto, cometeu-se essa "ignoratio elenchi" e ela ainda tem boa sorte na Estética, com a teoria das artes particulares e dos limites, ou seja, do caráter estético próprio de cada uma. As divisões das artes são puramente técnicas ou físicas e dependem da consistência dos objetos artísticos em tons, sons, objetos coloridos,

entalhados ou esculpidos, que parecem não corresponder a corpos naturais (poesia, música, pintura, arquitetura etc...). Perguntar qual é o caráter artístico de cada uma dessas artes, aquilo de que cada uma é capaz ou incapaz, que ordem de imagens se traduzem em sons, tons, cores, linhas e assim por diante, seria como perguntar, em economia, quais objetos devem receber um preço por suas qualidades físicas e quais não, que preço devem ter uns em relação aos outros, quando, é óbvio que as qualidades físicas não interessam e que cada coisa pode ser desejada e pedida e receber preço mais alto que outras ou que todas as outras, dependendo das circunstâncias e das necessidades. Por ter caído inadvertidamente neste laço, até Lessing foi levado a conclusões extravagantes, como a de que à poesia cabem as ações, à escultura, os corpos; e mesmo Wagner deu de verrumar numa arte complexa, a Ópera, que reunisse, somadas em si, as potencialidades de todas as artes individuais. Quem possui senso estético, nem verso, nem pequeno verso de poeta, encontra ao mesmo tempo musicalidade, graça pictórica, força escultural, estrutura arquetônica, procedendo da mesma forma com a pintura que nunca é coisa para os olhos mas, sempre, para a alma, onde não existe apenas cor, mas também, som e palavra e, até mesmo, como silêncio que, à sua maneira, é som e palavra. Mas, quando se tenta apanhar separadamente o musical, o pictórico e demais coisas, elas escapam, transformando-se umas nas outras, fundindo-se na uni

dade, ainda que se costume dar-lhes nomes específicos: em outras palavras, tem-se a experiência de que a arte é una e não se divide em artes. Uma, e ao mesmo tempo, infinitamente vária, não conforme os conceitos técnicos das artes, mas segundo a inifinita variedade das personalidades artísticas e de seus estados de alma.

A essa relação de intercâmbio entre criação artística e instrumentos de comunicação ou "coisas artísticas" deve ser aproximado o problema do belo natural. Deixamos de lado a questão (que aparece, entretanto em alguns estetas) da existência na natureza de outros seres além do homem, que sejam poetas e artistas - questão que merece resposta afirmativa, não só pela homenagem devida aos pássaros cantores, mas, principalmente, em virtude da concepção idealística do mundo, que é todo vida e espiritualidade, apesar de têmos perdido o único laço que nos permitia compreender as palavras dos animais e das plantas, como nas fábulas populares. Por "belo natural" designam-se, na realidade, pessoas, coisas, paisagens que, por seus efeitos sobre as almas devem ser aproximados da poesia, pintura, escultura e outras artes. E não há dificuldade em admitir semelhantes "cousas artísticas naturais", porque o processo de comunicação poética, como se realiza através dos objetos produzidos artificialmente, assim também pode realizar-se através de objetos naturalmente fornecidos. A fantasia do homem enamorado cria a mulher bela e identifica com Laura; a fantasia do viajante cria a paisagem encantadora ou sublime e a identifica na visão pas

sageira de um lago ou de uma montanha; e essas criações poéticas difundem-se às vèzes em círculos sociais mais ou menos vastos, residindo nisto a origem das "belezas profissionais" femininas, por todos admiradas, e das vistas panorâmicas famosas, que a todos arrebatam, mais ou menos, sinceramente. É verdade que essas formações são efêmeras; o môfo, às vèzes, as dissolve, o enfado as faz esquecer, a volubildade da moda as substitui. Além disso, ao contrário das obras artísticas, elas não permitem uma interpretação autêntica. O Gôlfo de Nápoles, visto do alto de uma das mais belas casas senhoriais do Vômero foi, depois de alguns anos de inalterável visão, chamado pela senhora russa que havia comprado a casa, de "une cuvette bleue", tão detestável em seu azul engrinaldado de verde, que a levou a vender a casa novamente. Aliás, a imagem da "cuvette bleue" era uma criação poética acêrca da qual não há o que discutir.

OS GÊNEROS LITERÁRIOS E ARTÍSTICOS E AS CATEGORIAS ESTÉTICAS

Consequências ainda mais gerais e deploráveis teve na crítica e na historiografia literária e artística uma teoria análoga, ainda que de origem algo diferente. Esta também, como a precedente, fundamenta-se numa classificação que, por si, é legítima e útil: aquela nos agrupamentos técnicos ou fi

sicos dos objetos artísticos, esta nas classificações que se fazem das obras de arte do ângulo do seu conteúdo ou motivo sentimental em obras trágicas, cômicas, líricas, heróicas, amorosas, idílicas, romanescas e por aí afora, em divisões e subdivisões. Na prática é útil distribuir nessas classes as obras de um poeta, quando se vai editá-las: em um volume as poesias líricas, em outro, os dramas, num terceiro os poemas, num quarto, os romances; e é vantajoso e mesmo indispensável, indicar com êsses nomes as obras e grupos de obras, tratando-as oralmente e por escrito. Mas aqui também se deve declarar inconveniente e proibida a transposição de conceitos classificatórios para as leis estéticas da composição e para os critérios estéticos do juízo, transposição que se costuma fazer quando se pretende determinar que a tragédia tem êste ou aquêlê enrêdo, esta ouaquela qualidade de personagens, êste ou aquêlê desenvolvimento da ação, esta ou aquêlê extensão e, ante uma obra, em vez de buscar e julgar a poesia - que é sua característica - se levanta a questão de ser ela tragédia ou poema, de obedecer - às leis de um gênero mais que às de outro. A crítica literária do século XIX deve seus grandes progressos sobretudo ao fato de ter abandonado o critério dos gêneros, ao qual ficou presa a crítica renascentista e a do classicismo francês, como provam as disputas que então surgiram acêrca da Comédia de Dante, dos poemas de Ariosto e Tasso, do "pastor fido" de Guarini, do "Cid" de Corneille e dos dramas de Lope de Vega. Van-

tagem *desproporcional* tiraram os artistas da queda dêsse preconceitos porque, sejam êles negados ou admitidos em teoria, a verdade é que quem tem engenho artístico destrói todos os vínculos que o escravizam e os transforma em instrumentos de fôrça; quem dêle é pobre, ou totalmente desprovido, transforma em limitação à própria liberdade.

Pareceu, porém, necessário conservar uma das classificações de gêneros atribuindo-lhe um valor filosófico: a de "lírico, épico e dramático", interpretando-as como três momentos do processo de objetivação que vai do lirismo - expansão do eu, à epopéia - onde o eu separa de si o sentimento, narrando-o, para o drama - onde deixa que êle plasme para si os seus próprios porta-vozes, "os *dramatis personae*". Contudo, o lirismo não é efusão, grito ou pranto; ao contrário, é a própria objetivação pela qual o eu se vê a si, ainda que em espetáculo, se narra e se dramatiza; êsse espírito lírico forma a poesia do epos e do drama que, pois, não se distinguem da primeira senão em pormenores extrínsecos. Uma obra que é tóda poesia, como *Macbeth* ou *Antônio e Cleópatra* é, substancialmente, um poema lírico cujos personagens e cenas representam os vários tons e as estrofes consecutivas.

Nas estéticas antigas e, ainda hoje, nas que lhes continuam o tipo, dava-se grande importância às chamadas "categorias" do belo: o sublime, o trágico, o cômico, o gracioso, o humorístico e outras que os

filósofos, notadamente os alemães, se propuseram aplicar, a maneira de conceitos filosóficos (lá, onde não passam de conceitos psicológicos e empíricos) mas que apenas desenvolveram com uma dialética que cabe unicamente aos conceitos puros ou especulativos, isto é, às categorias filosóficas, que se divertiram em dispor numa série de fantástico progresso que culminava ora no Belo, ora no Trágico, ora no Humorístico. Entendendo aquêles conceitos pelo que dissemos serem, deve-se notar sua correspondência substancial aos conceitos dos gêneros literários e artísticos dos quais, juntamente com as "instituições literárias" afluíram para a filosofia. Como conceitos psicológicos e empíricos que são, não pertencem à Estética e, em seu conjunto, designam apenas a totalidade dos sentimentos (empíricamente distintos e classificados), que são a matéria perene da criação artística.

RETÓRICA, GRAMÁTICA E FILOSOFIA DA LINGUAGEM

Que todo erro tem por motivo uma verdade e que nasce da combinação arbitrária de coisas legítimas em si, confirma-se pelo exame que se pode fazer de outras doutrinas errôneas que, no passado, tiveram grande prestígio, conservando algum até hoje. Para ensinar a escrever é perfeitamente legítimo valer-se de divisões com as de estilos sóbrios e figurados, metáfora e suas formas e observar que em determinado ponto é oportuno falar sem metáfora, em outro por metáforas e que, num

terceiro, a metáfora empregada está arrastada em demasia e que aqui, conviria uma figura de preterição, acolá uma hipérbole ou uma ironia. Mas, quando se perde a consciência da origem totalmente prática e didascálica dessas definições e, filosofando, se teoriza a forma como distinguível em sóbria e ornada, lógica ou afetiva, transporta-se a retórica para o campo da estética e falseia-se o conceito da expressão que não é nunca lógica, mas sempre afetiva, ou seja, lírica e fantástica e sempre, e pelos mesmos motivos nunca metafórica e por isso, sempre própria e nunca sóbria, de maneira que precise embelezar-se, nem ornada por carregar cousas estranhas, mas sempre resplandecente de si mesma "simplex munditiis". O próprio pensamento lógico, a própria ciência, quando expressos, tornam-se sentimento e fantasia, razão pela qual um livro de filosofia, história ou ciência, pode ser belo além de verdadeiro e julgado não apenas quanto à lógica mas também quanto à arte, podendo acontecer que seja errado como teoria, como crítica ou verdade histórica, mas que permaneça como obra de arte pelo sentimento que o anima e que nêle expressa. O motivo legítimo que existia no fundo da distinção entre forma lógica e forma metafórica, dialética e retórica, era a necessidade de construir, ao lado da ciência da lógica, uma ciência da estética; porém, tentava-se desajeitadamente distinguir duas ciências no campo da expressão, que pertence a apenas uma delas. Por necessidade não menos legítima da di-

dascálica, que é o ensino das línguas, empreendeu-se desde a mais remota antiguidade, dividir as expressões em períodos, proposições e palavras, as palavras em várias classes e, em cada uma delas, analisá-las segundo a variação e a composição de radicais e sufixos em sílabas, fonemas ou letras: daí é que nasceram os alfabetos, as gramáticas, os vocabulários, assim como se elaboraram para a poesia as artes métricas e para a música e artes figurativas ou arquitetônicas as gramáticas musicais ou pictóricas etc. Entretanto, nem os antigos conseguiram evitar que aqui também se cometessem uma daquelas indevidas passagens "ab intellectu ad rem" das abstrações para a realidade, do empírico para o filosófico, que se nos depararam em outros casos; aqui, acabou-se por conceber a fala como uma soma de palavras e as palavras como uma soma de sílabas ou raízes e sufixos: onde o "prior" é precisamente falar com um "continuum", semelhante a um organismo e, onde as palavras, sílabas e raízes são o "posterius", o preparado anatómico, o produto do intelecto que abstrai e, de modo algum, o fato original e real. Uma vez transportada a gramática, assim como a retórica para o campo da estética, surgiu daí o desdobramento expressão, meios de expressão, o que é, no fundo, uma redundância, porque os meios de expressão são a própria expressão fragmentada pelos gramáticos. Esse erro, somado ao das "formas sóbrias" e "formas ornadas" impediu que se percebesse que Filosofia da Linguagem não é uma Gramática Filosófica, mas

está além de qualquer gramática, não tornando filosóficas as classes gramaticais, mas ignorando-as e destruindo-as quando lhe vão ao encontro e, finalmente, que a Filosofia da Linguagem faz um todo-uno com a filosofia da poesia e da arte, com a ciência da intuição-expressão e com a Estética, que abrange a linguagem em toda a sua extensão, inclusive a linguagem fônica e articulada e, em sua realidade intacta, é a expressão viva de sentido completo.

CLASSICISMO E ROMANTISMO

Os problemas que mencionamos pertencem antes ao passado, a um passado de séculos, que ao presente, onde, por suas atitudes enganadoras e por suas posições errôneas não restam senão hábitos cansados, assim mesmo, mais nos livros do que na consciência e na cultura comum. Porém, é preciso cuidar sempre em cortar e arrancar os rebentos que as velhas cêpas, periodicamente, lançam, como é o caso, em nossos dias, da teoria dos estilos aplicada à historiografia artística (Wölfflin e outros) e estendidas à história da poesia (Strich e outros) e da invasão recente de abstrações retóricas na crítica e na história das obras de arte. Mas o problema principal do nosso tempo, ao qual deve impor-se a Estética, é o que diz respeito à crise que se produziu na arte e no juízo da arte, durante a era romântica. Não que seja impossível indicar casos semelhantes e precedentes daque-

la crise - temos, a arte helenística e a literatura dos últimos tempos de Roma na Antiguidade e, em tempos modernos, a arte e a poesia barroca que sucederam a Renascença; mas, na Idade romântica, pelas motivações e pela fisionomia característica, a crise teve grandeza bem maior, pondo em contraste a poesia ingênua e a poesia sentimental, arte clássica e arte romântica, dividindo, por meio desses conceitos, a arte - uma - em duas artes intimamente diferentes e defendendo a segunda como apropriada aos tempos, pela reivindicação em arte do direito primário ao sentimento, à paixão e à imaginação. Por um lado, era esta - uma reação justificada contra a literatura racionalista e classicista de molde francês, ora satírica, ora frívola, pobre em sentimento e em fantasia, destituída de sentido poético profundo; mas, por outro lado, o romantismo era revolta, não contra a escola clássica, mas contra o próprio classicismo, contra a idéia da serenidade e da infinidade da imagem artística, contra a catarsis, a favor da paixão indócil, tumultuosa e que recalcitra à purificação. Isto, Goethe, poeta da paixão e, ao mesmo tempo, da serenidade e, como tal, poeta e por isto clássico, entendeu muito bem, manifestando-se contra a poesia romântica e definindo-a de "poesia de hospital". Mais tarde, julgou-se que a doença tivesse completado sua evolução e que o romantismo estivesse morto: mas, passados estavam alguns de seus conteúdos e algumas de suas formas e não sua alma que consistia justamente

nesse desequilíbrio da arte para a expressão imediata das paixões e das impressões. Mudou, pois de nome mas continuou a viver e a agir: chamou-se "realismo" "verismo", "simbolismo", "estilo artístico", "impressionismo", "sensualismo", "imaginismo" e, chama-se em nossos dias, em suas formas extremas, "expressionismo" e "futurismo". O próprio conceito de arte sofre um abalo nessas teorias, tendendo-se a substituí-lo, de uma ou de outra maneira, pelo de não-arte. E que a luta seja contra a arte, confirma-se pela aversão que a ala extrema desta escola manifesta para com os museus e as bibliotecas, para com t^oda a arte do passado, ou seja, para com a idéia de arte que coincide existencialmente com a arte que se realizou historicamente. As ligações d^este movimento, em sua forma atual, com o industrialismo e com a psicologia, que ^ele favorece e incrementa são evidentes: o avesso da arte é a vida prática como ela é vivida modernamente; e a arte já não quer ser a expressão e por isso mesmo, a superação de tal vida no infinito e no universal da contemplação, mas, antes, a parte que grita e esbraveja e que lampeja cores da própria vida. Como é natural, por outro lado, os poetas e artistas que foram realmente tais, em todos os tempos raros, continuam hoje e sempre a trabalhar segundo a antiga e única idéia de arte, a exprimir seus sentimentos por formas harmônicas e conhecedores da arte (também mais raros do que se pensa) continuam a julgar baseados naquela idéia. Mas isso não impede que

a tendência para destruir a idéia de arte seja um traço característico dos nossos tempos e que tal tendência se origine do "proton pseudos" que confunde a expressão espiritual ou estética com a expressão natural ou prática, aquilo que tumultuando passa pelos sentidos e dêles jorra com aquilo que a arte elabora, constrói, colore e amolda e é sua criação bela. O problema atual da estética é a restauração e a defesa do classicismo contra o romantismo, do momento sintético formal e teórico, em que reside o que é próprio da arte, contra o momento afetivo, que a arte tem a tarefa de resolver em si e que, em nossos dias, tenta usurpar-lhe o lugar. Certamente, "portae inferi non prevaalebunt" contra a iniciativa inesgotável do espírito criador; mas o esforço por obter aquela supremacia conturba, por enquanto, o juízo da arte e a vida da arte e, por reflexo, a vida intelectual e moral.

A CRÍTICA E A HISTORIOGRAFIA ARTÍSTICO-LITERÁRIA

Outro grupo de questões que aparecem nos tratados de Estética embora lhes sejam oportunamente incluídas, pertencem no que têm de intrínseco, à lógica e à teoria da historiografia: são as que se referem ao juízo estético e à história da poesia e das artes. Demonstrando que a atividade estética ou arte é uma das formas do espírito, um valor, uma categoria, ou como se queira defini-la e não (como pensaram teóricos de várias escolas) um conceito empírico aplicável a cer-

ta ordem de fatos utilitários ou mistos, estabelecendo a autonomia do valor estético, a Estética demonstrou e estabeleceu que ela é objeto de um juízo especial, o juízo estético e é assunto de história, uma história especial, a história da poesia e das artes, a historiografia artístico-literária.

As questões que debateram o juízo estético e a historiografia artístico-literária, feitas as ressalvas que decorrem do caráter próprio da arte, revelam-se substancialmente as mesmas questões metodológicas que aparecem em todos os campos da historiografia. Perguntou-se se o juízo estético é absoluto ou relativo; mas todo juízo histórico (e tal é o juízo estético que afirma a qualidade de fatos estéticos) é sempre absoluto e, ao mesmo tempo, relativo: absoluto na medida ~~na medida~~ em que a categoria com a qual se constrói é universalmente verdadeira; relativo, porque o objeto por ela construído é historicamente condicionado. De maneira que, no juízo histórico, a categoria se individualiza e a individualidade se torna absoluta. Aquêles que, no passado, negavam o caráter absoluto do juízo estético (estes ~~as~~ asua listas, edonistas, utilitaristas), negavam, na verdade, a qualidade a realidade da arte e sua autonomia. Perguntou-se se o conhecimento dos tempos, isto é, de toda a história de um momento dado, é necessário para o juízo estético e, certamente o é porque, como sabemos, a criação poética pressupõe todo o outro espírito que ela converte em imagem lí

rica e a criação estética, considerada individualmente, pressupõe tôdas as demais criações de um dado momento histórico (paixões, sentimentos, costumes etc). Vê-se também como se enganam os dois grupos contrários, defensores de um mero juízo histórico da arte (historiadores) ou de um juízo puramente estético (esteticistas); os primeiros porque querem ver na arte tôdas as demais histórias (condições sociais, biografia do autor etc.) e não paralela e acima dela, o que é próprio da arte; os segundos por quererem julgar a obra de arte fora da história, isto é, despojando-a de seu sentido legítimo e dando-lhe um sentido fantástico ou comparando-a com modelos arbitrários. Finalmente, manifestou-se certo ceticismo quanto à possibilidade de entender a arte do passado: ceticismo que, em tal caso, deveria estender-se a tôdas as outras partes da história (do pensamento, da política, da religião, da moral) e que se refuta por si reduzindo-se ao absurdo porque a arte que dizemos moderna ou do presente é "passada" como a das idades mais remotas e se realiza novamente no presente, assim como a outra, apenas na alma que a sente novamente e na inteligência que a compreende. Consequentemente, que haja obras e idades artísticas que continuam obscuras, não significa senão que faltam atualmente em nós as condições necessárias para revivê-las interiormente, como nos faltam para as idéias, os costumes e as ações de tantos povos e de tantas idades. A humanidade, como o indivíduo, lembra muitas coisas e esquece

muitas outras, a não ser que renove em si sua lembrança, levada pelo processo do desenvolvimento espiritual.

Uma última questão diz respeito à forma que convém à história artístico-literária, a qual, do tipo que se formou, principalmente durante a idade romântica e que ainda hoje prevalece, expõe a história das obras de arte em função de conceitos e de necessidades sociais das várias épocas, como suas expressões estéticas, ligando-as estreitamente à história da civilização: isso leva a omitir e quase a sufocar o tom peculiar e individual das obras de arte, aquilo que as torna obras de arte, inconfundíveis entre si e a tratá-las como documentos da vida social. É verdade que, na prática, esse método é atenuado pelo outro, que se poderia chamar "individualizante", que realça o caráter próprio de cada obra; mas essa atenuação tem o defeito dos ecletismos de toda a sorte. Para sair disso não há senão desenvolver de maneira consequente a história individualizante e tratar as obras de arte não em relação à história social, mas cada uma como um mundo à parte, no qual influi a cada momento toda a história transformada e dissolvida pela fantasia individual da obra poética, que é uma criação e não um reflexo, um momento e não um documento. Dante não é somente um documento da Idade Média, nem Shakespeare, um documento da "Idade Elizabetiana"; nessa função documentária há outros - maus poetas ou não-poetas - igualmente, ou mais ricos em informações. Observou-se que,

com êsse método, a história artístico-literária assume o aspecto de uma série de ensaios e biografias, sem nexos entre si; mas é claro que o nexo é fornecido por toda a história humana, da qual as personalidades poéticas são parte e parte muito conspícua (o advento da poesia shakespeariana não é menos importante que a Reforma Religiosa ou que a Revolução Francesa) e, precisamente por serem partes daquela história mas, manter seu relevo e o seu caráter original.

A HISTÓRIA DA ESTÉTICA

A história da Estética pela sua já observada característica de ciência filosófica, não pode separar-se da história de outras filosofias, as quais, trazem-lhe esclarecimentos, dela recebendo muitos, por sua vez. Exemplo disto é o impulso que tomou o pensamento filosófico depois de Descartes, impulso que se costuma chamar subjetivista porque favorece a pesquisa da potência criadora do espírito e, indiretamente também a pesquisa da potência estética; por outro lado, no que diz respeito ao estímulo que exerceu a Estética sobre o resto da filosofia, lembremos apenas até que ponto o progresso da consciência da fantasia criadora e da lógica poética contribuiu para libertar a lógica filosófica do intelectualismo e do formalismo e, aproximando novamente a ação do pensamento da ação da poesia para libertá-la da lógica especulativa ou da dialética, nas filosofias de Schelling e Hegel. Mas, se a his

tória da Estética deve ser inclusa na história geral da Filosofia, essa mesma história deve, por outro lado, alargar-se além dos limites nos quais é normalmente mantida e nos quais se costuma fazê-la coincidir com a série de obras dos filósofos "profissionais" e dos tratados didascálicos chamados "sistemas de filosofia". Os novos pensamentos filosóficos e seus germes acham-se frequentemente vivos e enérgicos em livros que não são de filósofos profissionais nem extrinsecamente sistemáticos: para a Ética, nos tratados ascéticos e religiosos; para a Política, nos livros dos historiadores; para a Estética, nas obras dos críticos de arte, e assim por diante. Além disso, lembremos que, rigorosamente falando, o assunto da história da Estética não é o problema - o único problema - da definição de arte que se resolve com essa definição quando ela é ou foi alcançada; também os infinitos problemas que brotam em torno da arte e nos quais aquêle único problema se particulariza, concretiza e existe verdadeiramente. Depois dessas advertências, que é preciso ter presente, pode-se delinear de maneira geral uma história da Estética que sirva de orientação preliminar, sem correr o perigo de que ela seja compreendida de modo rígido ou simplista.

Neste esboço geral convém aceitar, porque corresponde não só à conveniência da exposição, mas também, à verdade histórica, a opinião comum de que a Estética é uma ciência moderna. A antiguidade greco-romana pouco ou nada refletiu sobre a arte; visou sobretudo,

criar sua didascálica: não, por assim dizer, a "filosofia", mas a "ciência empírica" da arte. Tais são seus tratados de "gramática", "retórica", "instituições oratórias", "arquitetura", "música", "pintura", "escultura" - fundamento de toda a didascálica posterior e moderna, em que aqueles tratados foram simplificados e são interpretados "cum grano salis", mas não foram abandonados porque, praticamente, são indispensáveis. A filosofia da arte não encontrava condições favoráveis e estímulo na filosofia antiga, que era, sobretudo "física" e "metafísica" e, apenas secundária e episódicamente "psicológica", ou, mais exatamente, "filosofia do espírito". Aos problemas filosóficos da Estética fizeram-se alguns acenos negativamente, com a negação platônica do valor da poesia e, positivamente, com a defesa de Aristóteles que tentou atribuir à poesia um domínio próprio entre a história e a filosofia e, por outro lado, as especulações de Plotino, que foi o primeiro a reunir e unificar os dois conceitos de "arte" e "belo", que vagueavam separadamente. Outros pensamentos importantes dos antigos foram os que atribuíam à poesia os "mitos" e não os "logos" e que distinguiram nas proposições as expressões meramente "semânticas", retóricas e embrionariamente poéticas, das "apofânticas" ou lógicas. Falou-se, recentemente, de um novo filão da Estética grega de doutrinas epicuristas expostas por Filodemo, onde parecia se desse à Fantasia um relêvo - quase romântico. De qualquer maneira, esses acenos foram então pouco fecundos e o juízo robusto e seguro dos antigos acerca das coisas da arte não se aprofundou e

não chegou a constituir uma verdadeira ciência filosófica, por causa das limitações que impunha o caráter objetivista ou naturalista da filosofia antiga, e que só o Cristianismo, por elevar os problemas da alma, colocando-os no centro da consideração, começou a remover, ou preparou forças para a remoção.

Mas a própria filosofia cristã, quer por prevalecer o transcendentalismo, o misticismo e o ascetismo, quer pela atitude escolástica, derivada da filosofia antiga, em que se acomodou, se tornou vivos os problemas morais e delicada sua discussão, não pesquisou os da fantasia e do gosto, do mesmo modo que evitou aqueles (que lhe correspondem na esfera prática) das paixões, dos interesses, das utilidades, da política e da economia. Assim como a economia e a política foram concebidas moralisticamente, a arte foi asservida à alegoria moral e religiosa e os conceitos esparsos dos escritores greco-romanos ficaram esquecidos ou foram superficialmente considerados. A filosofia do Renascimento que foi à sua maneira, naturalista, restaurou, interpretou e adaptou as antigas Retóricas e Poéticas; mas, embora muito se trabalhasse sobre "verossímil" e "verdadeiro", sobre "imitação" e "idéia", sobre o belo e a mística do belo e do Amor, sobre a "catarsis" ou purificação das paixões, sobre as impossibilidades de comunicação dos gêneros estéticos tradicionais e dos novos, não chegou a estabelecer um princípio propriamente estético. Faltou então à poesia e à arte um pensador que realizasse o que Maquiavel realizou na

política; uma personalidade que afirmasse e definisse sua autonomia de maneira enérgica e não apenas em observações incidentais e admissões.

Importância ainda maior, embora não notada por longo tempo pelos historiadores, teve nesse ponto o pensamento da última parte do Renascimento, que na Itália se chamou Seiscentismo, Barroquismo e decadência literária e artística; com efeito, é nesse período que se começou a distinguir com insistência, a par do "intelecto", uma faculdade que foi dita "engenho", "ingenium" ou "gênio", pròpriamente produtora da arte; e, correspondendo a ela, uma faculdade de julgamento que não era o raciocínio ou juízo lógico porque julgava "sem discurso", ou seja, "sem conceito", e que foi tomando o nome de gosto. Ajudava essas palavras uma outra palavra que parecia se referir a algo não determinável em termos lógicos e por assim dizer, misterioso, o "nescio quid", "não sei o que", expressão que recorria de preferência nas falas dos italianos e que obrigava os estrangeiros a refletirem. Também então, celebrou-se a "fantasia", fada fascinadora, e o "sensível" ou "sensual" que há nas imagens da poesia, e na pintura, os milagres da "côr", em oposição ao desenho que parecia conservar algo de lógico e frio. Algumas vezes, essas tendências espirituais, que eram um tanto torturantes e confusas, purificavam-se, elevando-se a teorias ponderadas, como no caso de Zuccolo (1623) que criticou a métrica e lhe substituiu aos critérios o "juízo do sentido", que não era para êle a vista ou

o ouvido, mas "uma potência superior, ligada aos sentidos"; de Nascardi (1636), que negou as divisões objetivas e retóricas dos estilos, reduzindo o estilo à maneira particular e individual que nasce do engenho particular de cada um, afirmando que há tantos estilos quanto escritores; de Pallavicino (1644), que criticou o verossínil e que reconheceu como domínio próprio para a poesia as "primeiras apreensões" ou fantasias, "nem verdadeiras, nem falsas"; de Tesauro (1654), que tentou desenvolver uma lógica retórica independente da lógica dialética e estendeu as formas retóricas além das verbais, às expressões representativas e plásticas.

A nova filosofia de Descartes, se nêle e nos seus sucessores próximos assumiu uma atitude hostil para com a fantasia, por outro lado, isto é, como já se disse, pela pesquisa que promovia do sujeito e do espírito, ajudou êsses esforços desunidos a comporem um sistema e a buscar um princípio a que se reduzissem as artes e, aqui também, os italianos, recebendo de Descartes o método mas não o rígido intelectualismo e o desprezo pelas artes e pela fantasia, criaram com Colopreso (1691), com Gravina (1692/1708), com Muratori (1704) e com outros, as primeiras poéticas, nas quais dominou e teve papel preponderante o conceito de Fantasia; sua influência sôbre Bodmer e sôbre a escola suíça e, através dêles, sôbre a crítica e a estética alemãs e européia em geral não foi pequena, a tal ponto, que se pode falar nestes últimos anos (Robertson) em o

"origem italiana da Estética romântica".

O pensador a que todos êsses teóricos menores levaram é G.B.Vico que na "Ciência Nova" (1725-1730) propôs uma "lógica poética" distinguindo-a da lógica intelectual; considerou a poesia como um modo de conhecimento que precede o racional-filosófico, estabeleceu seu único princípio na fantasia, que é tantomais possante quanto mais livre do raciocínio, seu inimigo e dissolvedor; exaltou, como pai e príncipe de todos os poetas o bárbaro Homero e com êle, embora perturbado pela cultura teológica e escolástica, o semi-bárbaro Dante, olhando, sem vê-la claramente, a tragédia inglesa - Shakepeare - que lhe ficou um tanto velado e que seria, se êle pudesse conhecê-lo, o seu terceiro bárbaro e grande poeta. Mas, nessa teoria - estética como nas outras, Vico não formou escola porque superava muito seu tempo e mesmo porque o seu pensamento estava envolvido numa espécie de simbólica história. A "lógica poética" difundiu-se quando reapareceu, infinitamente menos profunda, mas em ambiente mais propício, o sistematizador da híbrida estética leibniziana, Baumgarten (Meditationes, 1735, Aestetica, 1750/58), que lhe deu muitos nomes, entre os quais "ars analogi rationis", "sciencia cognitio-nis sensitivae", "Gnosiologia inferios" e, o que lhe ficou, de "aestetica".

A escola de Baumgarten, que distinguia e não distinguia a forma fantástica da intelectual, tratando-a de "cognitio confusa", caracterizada por uma "per

fectio" particular, as especulações e análises dos es tetas ingleses (Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Home, Ge rad, Burke, Alison etc.) e, em geral, os ensaios sô bre o belo e sôbre o gosto que se multiplicaram naque le tempo e as teorias e exposições históricas de Les sing e Winckelmann, concorreram como estímulo, ora po sitivo, ora negativo, para a formação da grande obra de estética do século XVIII, a "Crítica da Razão Pu ra" (1790) de Emmanuel Kant onde o autor (depois de duvidar na primeira "Crítica") descobriu que o belo e a arte são assunto de uma ciência filosófica parti- cular, ou seja, descobriu a autonomia da atividade es tética. Contra os utilitaristas, êle demonstrou que o belo agrada "sem interêsse" (sem interêsse utilitário); contra os intelectualistas, que êle agrada "sem con- ceito" e, novamente, contra todos, que êle tem "a for ma da finalidade sem a representação do fim" e, con- tra os hedonistas, que êle é "objeto de um prazer uni versal. Substancialmente, Kant não foi além dessa for mulação negativa e generalizante do conceito do belo; na "Crítica da Razão Prática", excetuada a lei moral, não fôra além da forma imprecisa do dever. Mas, aqui- lo que êle consolidou ficou consolidado para sempre e, depois da "Crítica da Razão Pura", a volta às explica- ções hedonistas e utilitárias da arte e da beleza são possíveis e concretizáveis apenas por ignorância e in compreensão das demonstrações kantianas. Nem a volta ao leibnizianismo e ao baumgartenianismo, isto é, à doutrina da arte como conceito confuso e imaginoso, de

veria existir mais, se fôsse dado a Kant ligar sua teoria do belo que agrada sem conceito, e que é finalidade sem a representação do fim, à teoria de Vico, eivada de imperfeições e de oscilações, mas possante no que tange à lógica da fantasia, teoria então representada na Alemanha por Hamann e por Herder. Mas êle mesmo pronunciava o "conceito confuso", quando atribuía ao gênio a característica de combinar intelecto e imaginação e distinguia arte da beleza pura", chamando-a de "beleza aderente".

Na filosofia pós-kantiana retoma-se precisamente a tradição Baumgartiniana e volta-se a considerar a poesia e a arte como uma forma de conhecer o Absoluto ou a Idéia, ora igual à da filosofia, ora inferior ou preliminar, ora superior, como na filosofia de Schelling, em que se torna instrumento do absoluto. Na obra mais rica e conspícua dessa escola, as "Lições de Estética" de Hegel (1770/1831) em arte, juntamente com a religião e a filosofia, são transferidas para a "esfera do espírito absoluto", onde o pensamento se liberta do conhecimento empírico e da ação prática e se betifica no pensamento de Deus ou da Idéia. Fica incerto na tríade assim formada, se o primeiro momento é a da arte ou o da religião porque nesse ponto há variação nas exposições doutrinárias feitas por Hegel; mas não é incerto que ambas - arte e religião - são superadas e iluminadas pela síntese final que é a filosofia. Em outras palavras, a arte é aí tratada como filosofia inferior ou imperfeita, filosofia imaginosa,

contradição entre conteúdo e forma inadequada a êle, que só a filosofia resolve. Hegel, que se inclinava a fazer coincidir o sistema da filosofia e a dialética das categorias com a história real, chegou assim, ao famoso paradoxo da mortalidade da arte, como forma não correspondente aos demais altos interesses mentais dos novos tempos.

Essa concepção de arte como filosofia - ou filosofia intuitiva ou símbolo da filosofia e semelhantes - reaparece em toda a Estética idealista da primeira metade do séc, XIX, com poucas exceções, como a de Schleimacher e de suas "Lições de Estética (1825, 1832, 1833), que nos chegaram de maneira muito pouco elaborada. Apesar do elevado tom daquelas exposições e do entusiasmo pela poesia e pela arte que nelas vibrava, o princípio artificial que as conformava não foi o último motivo da reação contra aquela estética que acompanhou a reação geral contra a filosofia idealista dos grandes sistemas na segunda metade do século. Esse movimento anti-filosófico teve - certamente seu significado como sinal de descontentamento e necessidade de buscar novos rumos, mas não produziu uma teoria que corrigisse os erros da anterior e que a fizesse progredir. Em parte, êle foi uma ruptura de continuidade na tradição do pensamento; sob outros aspectos, um esforço desesperado de resolver os problemas estéticos, que são problemas especulativos (metafísicos) pelos métodos das ciências empíricas (por exemplo, Fechner); e, ainda uma revivis

cência da Estética hedonista e utilitarista, de um utilitarismo que se tornava associacionista, evolucionismo e biologismo-hereditário (por exemplo, Spencer). E nada trouxeram de apreciável os epígonos do idealismo (Vischer, Schlasler, Carrier, Lotze, etc.), nem os sequazes das outras escolas da primeira metade do século, como a "formalista" do Herbartismo (Zimmermann), nem os ecléticos e psicólogos que, com os demais, empregavam duas abstrações - "conteúdo" e "forma" - (contenutistas e formalistas) e, algumas vezes, propunham-se soldá-las sem se aperceberem de que com isto, de duas irrealidades faziam uma terceira. O que se pensou de melhor em arte nesse tempo não deve ser buscado nos filósofos e estetas profissionais, mas nos críticos de poesia e de arte: na Itália, De Sanctis; na França, Baudelaire e Flaubert; na Inglaterra, Pater; na Alemanha, Hanslich e Fiedler; na Holanda, Julius Langer etc... Eles são os únicos, verdadeiramente, a nos consolar das trivialidades estéticas dos filósofos positivistas e da fatigante inconsistência dos chamados idealistas.

Melhor sorte teve a Estética nas primeiras dé cadas do século XX, como resultado do despertar geral do pensamento especulativo. Particularmente no tável é a ligação que se está fazendo da Estética com a Filosofia da Linguagem, secundada pela crise em que entrou a linguística naturalista e positivista das leis fonéticas e das outras abstrações.

Mas a produção estética mais recente, precisamente porque recente, em vias de desenvolvimento, ainda não pode ser históricamente situada e julgada.

-X-X-X-X-X-
-X-X-X-X-
-X-X-X-
-X-X-
-X-
-





OBRA EXECUTADA NA
GRÁFICA DO GRÊMIO DA FILOSOFIA USP
Dr. VEIGA FILHO 250 fundos FONE 513635