

## AMORTE DA ARTE

Jacques D'HONDT

Este tema de reflexão tem algo de surpreendente: a morte da arte!  
Está então morta a arte? A arte se vê ameaçada de desaparecer?

Tudo parece testemunhar a veleidade de tal receio. Podemos, ao contrário e legitimamente, experimentar o sentimento que a arte está bem viva, mais viva que jamais, menos ameaçada de perecer que jamais.

Vivemos numa profusão de obras de arte e estaríamos antes esmagados por sua quantidade, incapazes de vê-las, de ouvi-las, de contactá-las, de lê-las todas. A imprensa, a fotografia, o disco, a televisão as tornam mais comodamente acessíveis. Os museus, as exposições, os concertos assumem formas cada vez mais cuidadosas, carinhosamente concedidas aos diversos públicos. Jamais houve no passado tantos arquitetos, escultores, pintores, compositores, escritores, assim como tantos turistas cultivados e curiosos, tantos visitantes, amadores, ouvintes, leitores. A arte invade nossa vida. E, por certo, existem fracassos, descréditos, erros. Mas isso não passa da outra face desprezível de uma moeda resplandecente. Por toda parte e aos olhos de todos, a arte triunfa.

Ela se oferece mesmo como derradeiro refúgio, quando tudo o mais decepciona. Protegida religiosamente, sobrevive nas obras. Théophile Gautier não o tinha dito:

"Tout passe. - L'art robuste  
Seul à L'éternité  
Le buste  
Survit à la Cité...  
Les dieux eux-mêmes meurent

Mais les vers souverains  
Demeurent  
Plus forts que les airains."?

[L'Art]<sup>1</sup>

Então, que nos venham falar de morte da arte! Não é assombroso saber que um filósofo do século XIX, e não dos menores, Hegel, teria anunciado a morte da arte? Ao escutar isso, a gente se sente inclinado à ironia: o morto não passa tão mal, e é antes o filósofo, demasiado apressado em enterrá-lo, que está bem morto, há mais de cento e cinquenta anos! E quem, pois, se lembra disso?

Como pôde Hegel enganar-se tão profundamente?

Ao buscar atentamente, poder-se-ia por certo encontrar circunstâncias atenuantes para esse erro ou para esse crime que se lhe reprocha.

Ao buscar atentamente, descobre-se por certo algo de mortal na arte.

Primeiro que tudo, constata-se um desaparecimento natural das obras de arte. O busto sobrevive à cidade, mas apenas durante certo tempo, numa como prorrogação. O tempo exerce seu poder destruidor sobre as obras de arte como sobre todo o ser e toda coisa. As obras de arte perecem nas inundações, nos tremores de terra, nos incêndios, no estrépito dos bombardeios. A erosão, o calor, o frio, a poluição dos gases, numerosos inimigos que atacam, que corroem e destroem as pedras, oxidam os metais, desbotam as pinturas. A destruição estende-se incessantemente, imensa, impiedosa. E sequer dispomos sempre de vestígios para avaliar-lhe a amplitude.

1. Traduzido livremente:

"Tudo passa. Só a arte robusta  
Possui a eternidade:  
O busto  
Sobrevive à cidade,  
.....  
Os deuses mesmos perecem.  
Porém os versos reais  
Permanecem  
Mais fortes que os metais.

[A Arte]

Deixei como estava no texto do professor D'Hondt a citação dos versos de Théophile Gautier. Ela contém alguns pequenos senões, como, por exemplo, a preposição à em lugar da forma verbal a, no segundo verso; corriji ainda, para a tradução, certas falhas da pontuação. Fundamento-me para tanto na versão integral do poema que dá Marcel ARLAND: *Anthologie de la Poésie Française, nouvelle édition revue et augmentée*. Paris: Stock, 1956, pp. 589-591. (Nota do tradutor).

## INQUIETAÇÕES

Contudo, quando evocamos a morte da arte, pensamos menos em tais destruições materiais, muito importantes, que numa espécie de destruição espiritual, que aliás suscita às vezes um vandalismo secundário.

O desaparecimento de certas formas de arte nos fornece um exemplo disso.

Assim, em razão de causas diversas, a arte da tatuagem, mui florescente nas sociedades arcaicas, tende a desaparecer, sem embargo de um ressurgimento atual provavelmente efêmero. Certos gêneros literários não se praticam mais: a epístola, a fábula, a epopéia. Para alguns dentre eles, a impossibilidade de os cultivar em nossa época, e sobretudo a incapacidade de aí sobressair-se, propõem difíceis e estranhos problemas históricos e estéticos.

Grandes pensadores interrogaram-se a respeito da inaptidão de nosso tempo para criar epopéias. Voltaire desejava, com sua *Henriade*, realizar algo de tão belo quanto a *Ilíada* de Homero. Mas ele se manteve muito aquém da meta. Existem formas de arte que convêm a certas épocas do desenvolvimento do espírito humano e que não concordam com as épocas ulteriores. Grandes progressos nalguns domínios parecem provocar necessariamente fortes regressões noutros. E nestes últimos, os tempos modernos não podem alimentar legitimamente a pretensão de superar os Antigos. Karl Marx o notara, com alguma resignação, porque isso representava uma espécie de objeção, nesse ponto, à sua teoria geral do desenvolvimento histórico: "O encanto que sobre nós exerce a arte dos Gregos não está em contradição com o caráter primitivo da sociedade em que ela cresceu. Ela é muito mais um produto disso e está, ao contrário, indissoluvelmente ligada ao fato que as condições sociais insuficientemente maduras em que essa arte nasceu, onde somente ela podia nascer, não poderão jamais retornar."<sup>2</sup>

Um motivo mais profundo de inquietação nasce da constatação de que cada vez que aparece novo estilo de arte, os modernos - que o suscitam e o desenvolvem - desqualificam simultaneamente os estilos de seus predecessores e, inversamente, os seguidores do estilo passado, os Antigos, têm o sentimento que os criadores do novo estilo, os Modernos, assassinam a arte por inteiro.

Há alguns anos, no decorrer do festival de música moderna que se dava regularmente em Royan, foi tocada audaciosamente uma música nova, numa ampla sala, com uma imensa orquestra onde as percussões exerciam grande papel. A peça comportava, conforme o dizia, creio, o texto do compositor, um ruído de pranchas partidas violentamente sobre o solo. Num certo momento, portanto, músicos lançavam-se a quebrar madeiras. O ruído excitava extraor-

2. Karl MARX: Contribution à la Critique de l'Économie Politique. Introduction. Paris: Editions Sociales, 1957, p. 175.

dinariamente o público, a cacofonia tornava-se atordoante. Alguns membros da audiência deliciavam-se talvez de gozo estético, mas a maioria, tradicionalista, tapava os ouvidos e gritava, acrescentando assim sua própria contribuição à obra ruidosa. Muitos saíram a estourar de rir. Então, um senhor idoso levantou-se, os lábios a tremer de cólera e, antes de abandonar a sala, empertigou-se, com seus bigodes em posição de combate, virou-se rumo à orquestra e, levantando o punho ameaçador, berrou: assassinos!

Aos seus olhos e para seus ouvidos, estava-se assassinando a música inteira.

De fato, não são os incapazes, os porcalhões, os charlatães que representam para a arte o maior perigo. Há sempre fracassados e blefadores, e a arte, apesar deles, ou talvez mesmo parcialmente graças a esses contrastes, prosseguiu seu caminho.

O que parece mais ameaçador, mais inquietante, são as atividades de pessoas sérias, porém inovadoras, atividades artísticas conscienciosas e sinceras, mas perturbadoras.

Cada vez que uma forma, uma espécie ou um estilo de arte desaparece, desfaz-se, afunda no desuso e no esquecimento, aqueles que estavam essencialmente ligados nisso experimentam o sentimento que é a arte toda que corre o risco de perecer. A gente se recorda, a esse respeito, da "batalha de *Hernani*", e também do desprezo e do ódio que suscitaram as obras dos primeiros impressionistas. E inversamente, quando por sua vez os impressionistas triunfaram, eles eclipsaram completamente a pintura que desde então tem sido tratada de acadêmica.

Com tais comportamentos se desvela uma maneira de morrer mais sutil e ao mesmo tempo mais trágica que a arte possui. A desafeição espiritual em relação a um estilo, por exemplo, suscita destruições materiais voluntárias ou, pelo menos, conscientes, em todo caso humanas. Desse ponto de vista, choca-nos primeiramente o massacre das obras de arte por vândalos, por homens cujas miseráveis condições de existência os mantêm afastados de toda cultura, de todo respeito ao passado, de todo sentimento estético em geral. Assim, os camponeses de La Turbie<sup>3</sup> utilizaram, no curso dos séculos, as pedras arrancadas ao célebre troféu para construir suas pobres cabanas.

Mas o comportamento destruidor das pessoas cultas é mais significativo para o nosso propósito. A esse respeito, o destino da arte gótica mostra-se particularmente instrutivo, porque essa arte reencontrou, em nossa época, um grande prestígio. As peregrinações a Chartres ou a Colônia não são inteiramente religiosas, mas às vezes simplesmente estéticas ou artísticas: vai-se a essas cidades para admirar uma grande obra de arte, uma catedral sublime.

---

3. Comuna dos Alpes Marítimos, no departamento de Nice, acima de Mônaco, rica em monumentos romanos. (N. do Trad.).



Ora, às vezes o esquecemos, trata-se de uma reabilitação tardia, de uma espécie de ressurreição da arte gótica, desprezada, rejeitada, vilipendiada durante séculos, tornada tão estranha aos homens das gerações posteriores à sua criação que, na verdade, estes não a viam mais. Durante séculos, os habitantes de Colônia passaram diante da famosa catedral inacabada, e utilizada como entreposto ou como cavalariça, sem vê-la.

E aqueles que a viam, que se apercebiam de que ela ali estava, sentiam espanto diante de tal horror. La Bruyère, como se sabe, falara da "barbárie gótica": "abandonamos completamente a ordem gótica que a barbárie introduzira nos palácios e nos templos", diz ele.

É em relação ao gótico, tomado como grau zero da beleza, ou mesmo como testemunha positiva da feiúra, que se mediam os progressos estéticos realizados depois dele, ou ainda a decadência e a regressão da arte que o precedera. Frequentemente, essa apreciação pejorativa do gótico e sua utilização como critério negativo são acompanhadas de uma concepção histórica da morte da arte. A arte grega antiga representa então o arquétipo da beleza, o modelo absoluto e inigualável, com relação ao qual só pode haver decadências e perversões, mas também às vezes, felizmente, alguns renascimentos imitativos precários.

Releiamos, por exemplo, aquilo que escreveu Montesquieu no seu ensaio *De la manière gothique* (a "maneira gótica" representa certamente para ele um momento de desfalecimento e de extinção da arte): A "maneira gótica não é a maneira de nenhum povo particular; é a maneira do nascimento ou do fim da arte (...). Desde que a arte começa a declinar, não se conhece mais o que se chama a graça..." Montesquieu evoca "esses diferentes graus por que passa a arte desde seu nascimento até a sua perfeição, e desde sua perfeição até a sua perda..." Ele deplora "esse Baixo-Império em que se vê a arte expirar e, sobretudo, nessa admirável Galeria de Florença em que se pode seguir passo a passo a decadência da arte."<sup>4</sup>

Tal desafeição atinge sucessivamente todos os estilos e todas as maneiras. Ela acarreta sacrifícios irreparáveis. Chega mesmo a ocorrer que as operações de aniquilamento se superponham de algum modo e que daí se venha a destruir, a mutilar ou a suprimir a obra de arte que já fora antes destruída, mutilada ou supressa de algum modo.

Assim, vivemos não apenas num mundo de ruínas, mas ainda num mundo de ruínas de ruínas, onde cada fragmento desintegrado daquilo que foi belo serve de material para a construção de outra obra, às vezes menos bela. Em Atenas, pode-se discernir nas paredes de certas pequenas igrejas ortodoxas, elas próprias vacilantes, pedaços de antigas

---

4. MONTESQUIEU: *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, t. I, p. 966.

colunas monumentais, os braços ou os pés dos deuses utilizados como pedras de alvenaria ou tijolos.

A vida da arte universal é uma sucessão de mortes, como a vida do gênero humano: a morte, a morte sempre recomeçada. Cada novo aluvião estético recobre um campo artístico cultivado anteriormente e do qual quer ignorar tudo. Assim, poder-se-ia crer que se depositam uns sobre os outros estratos artísticos sucessivos, mas hostis ou indiferentes uns aos outros, da mesma maneira que 'segundo nossos filósofos estruturalistas' depositam-se umas sobre as outras epistemes sucessivas, maneiras diversas de compreender e de explicar cientificamente, que se recobrem e se ocultam sem se dever nada, sem receber uma da outra nenhuma herança, sem estabelecer entre elas nenhuma relação.

## RUPTURAS ABSOLUTAS

Grandes pensadores viram nisso um destino inelutável da arte em geral e lhe atribuíram causas profundas. Se toda forma de arte cai em desuso, se cada época remete aos arquivos as obras das que lhe precederam, é que o homem muda. Mas ele não muda da maneira contínua como descreveu Pascal: "Toda a sucessão dos homens durante a longa seqüência dos séculos deve ser considerada como um único homem que subsiste sempre e que aprende continuamente".

Não! Ele muda de maneira descontínua, de tal modo que de cada vez é como um homem novo que surge, pouco semelhante a seus ancestrais, tão pouco semelhante a eles que apenas se pode ainda falar de um mesmo gênero humano que persistiria em modificações progressivas.

Com sua perspicácia e sua costumeira profundidade, Paul Valéry sentiu muito bem essa descontinuidade. Ele "absolutizou"-a de algum modo e não recuou diante de suas últimas conseqüências. Ele expôs essa dificuldade e a cruel solução que dela propõe, a propósito de uma fábula de La Fontaine, uma daquelas que o próprio autor considerava como as mais belas: "Daphnis et Alcimadure". Essa fábula narra a insípida história de dois amantes, mui aborrecida para o nosso gosto, mas apaixonante para os contemporâneos de La Fontaine.<sup>5</sup>

Eis aqui o que nos diz Valéry dessa obra literária, poema do século XVII, obra de arte clássica: essa fábula, "que se imprime ainda inutilmente e se reimprime, acharia ela de que reviver nalguma alma? Ninguém tem necessidade dela e ninguém se importa com isso.

Tão morta quanto Alcimadure (...), quanto o rei Luís XIV, assim como todas as aspirações, todos os gostos, todo o ideal de um século cujas muitas obras, mesmo admiráveis, fazem-se pouco a pouco de uma insipidez maravilhosa (...).

5. LA FONTAINE: Fables, Livre XII, Fable VIII.

A sorte fatal da maioria de nossas obras é de se fazerem imperceptíveis ou estranhas. Os viventes sucessivos as sentem cada vez menos, a gente as considera cada vez mais como os produtos ingênuos ou inconcebíveis ou bizarros de uma outra espécie de homens.”<sup>6</sup>

Eis aí a atestação passada: “uma outra espécie de homens”! Nós não somos os semelhantes de La Fontaine. Não existe mais um *homo oestheticus*, eterno e invariável, como não existe um homem cognoscente e sábio, eterno e invariável. O humanismo estético não teria mais sentido, em nossa época, tanto quanto o humanismo teórico. Como se vê, não há necessidade de ir à Lua para crer na pluralidade dos mundos!

Mas Valéry aventura-se ainda mais audaciosamente nesse empreendimento de destruição do homem ao mesmo tempo que da arte. Desta vez, a propósito de todas as obras de arte, ele acrescenta: “Pouco a pouco aqueles que as amavam, aqueles que as fruía, aqueles que as podiam entender, desaparecem. Aqueles que as abominavam, aqueles que as dilaceravam, aqueles que as escarneciam, morreram também (...) Outros humanos desejam ou rejeitam outras obras. Logo mais, um instrumento de prazer ou de emoção se torna acessório escolar; aquilo que foi verdadeiro, aquilo que foi belo se transmuda em meio de coerção, ou em objeto de curiosidade, mais de uma curiosidade que se esforça para ser curiosa...”

E Valéry dá enfim o golpe de graça: “Tudo se acaba na Sorbonne.”<sup>7</sup> Eis aí, pois, o esboço de uma doutrina da morte da arte. *A Oração fúnebre de uma fábula* convida a uma espécie de dissecação dos cadáveres. A bela obra de arte, morta, passa ao anfiteatro.

Que vem a ser uma obra de arte para aqueles que, profundamente diferentes dos artistas que a criaram e a fruía espontaneamente, não podem mais compreendê-la verdadeiramente, não podem mais gozá-la esteticamente nem detestá-la? Torna-se um objeto de estudo, de exame e de reflexão para o pensamento conceitual e sábio. Fornece assuntos de teses. Curiosos, pesquisadores, professores dela ainda se ocupam. Como obra de arte, ela está bem morta.

Não se trata mais aqui do pesar diante do desaparecimento de certas obras-primas, não se trata mais da explicação da extinção sucessiva dos estilos ou das formas de arte, não se trata mais do esgotamento e da aniquilação da arte em fragmentos e minúcias. Valéry sugere uma fatalidade universal da negação da arte, sem disso excetuar seus próprios poemas, e ele sofre por isso sem dúvida.

Nisso tudo, ele se revela como um estruturalista ou um rupturalista antes da hora.

6. Paul VALÉRY: “Oraison funèbre d'une fable”, in *Variétés II*. Paris: Gallimard, pp. 49-52.

7. *Ibid.*



## HEGEL

Ora, costumeiramente, quando se evoca a morte da arte, não é a Valéry que a gente se apegua, ou a outros matadores tão decididos quanto ele, mas sim, é o pobre Hegel que a gente culpabiliza!

O grande responsável da idéia da morte da arte, aos olhos da maioria, é Hegel!

Convém mostrar que tal incriminação, freqüentes vezes seguida de condenação, repousa sobre um erro ou pelo menos sobre uma confusão.

Antes de mais nada, o próprio Hegel jamais utilizou tal fórmula: "a morte da arte". Comentadores pretenderam resumir nela uma de suas doutrinas.

Contudo, a frase menos ambígua que se pode encontrar a esse respeito na obra de Hegel, e que melhor confirmaria a acusação, é a seguinte:

"Sob todas essas relações, a arte permanece para nós, no que diz respeito à sua determinação suprema, uma coisa do passado. Desse fato, ela perdeu para nós sua verdade autêntica e sua vitalidade, e é antes relegada agora em nossa *representação*, ao passo que anteriormente afirmava sua necessidade *na realidade* e nesta ocupava um lugar mais alto. Aquilo que uma obra de arte suscita em nós agora é, além da fruição imediata, o nosso juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração reflexiva por um lado o conteúdo e, por outro, os meios de representação da obra de arte, e a adequação ou inadequação desse conteúdo a esses meios."<sup>8</sup>

Pode-se compreender melhor o que Hegel quer dizer aqui, examinando a atitude de nossos contemporâneos diante da arte.

Uma magnífica exposição dos *Fastos do Gótico* atraiu as multidões, outrora, em Paris. O que saltava aos olhos era o caráter quase exclusivamente religioso das obras apresentadas: retábulos, madonas, crucificações, relicários, jóias sacerdotais... Sem dúvida, porque o que se encontrava nas igrejas fora melhor protegido que o resto (em virtude de seu caráter "sagrado") das destruições humanas no curso das guerras. Mas também porque a produção gótica teve, no essencial pelo menos, um caráter sagrado. O artista gótico, arquiteto, escultor, pintor, gravador, ourives, trabalhava na fé, para a fé.

Visivelmente, aquela exposição convinha à sensibilidade artística do público parisiense. Mas não deixava de apresentar problemas àqueles que, empurrados pelo demônio filosófico, observavam tanto a relação daquele público com as obras quanto as próprias obras.

8. HEGEL: *Æsthetik* [ed. Bassenge]. Berlim: Aufbau-Verlag, 1955, pp. 57-58.



Nossos contemporâneos não experimentam diante dessas obras de arte os sentimentos das pessoas da Idade Média, e não se comportam tão-pouco como estas em face daquelas. Nas salas do Louvre, os visitantes não se prosternam imediatamente diante da Vênus de Milo ou dos Deuses do friso do Partenon! Eles não vêem mais deuses naquelas estátuas. Estas são como cadáveres, inanimadas. Não possuem mais a realidade, a existência efetiva, o papel prático que lhes conferiam os costumes da época e do lugar em que foram criadas. É toda uma vida espiritual original e fervorosa que lhes propiciara nascimento, como uma árvore gera seus frutos. Restam-nos os frutos, mas a árvore desapareceu. Nós observamos as obras da arte antiga, nós as analisamos, nós as explicamos talvez, nós as protegemos, porém não as *vivemos* mais.

Conforme o diz Hegel, ao evocar na *Fenomenologia do Espírito* as obras de arte da Antiguidade: “As estátuas são agora cadáveres cuja alma animadora fugiu, os hinos são palavras que a fé abandonou (...). Tais obras são doravante belos frutos desprendidos da árvore...”<sup>9</sup>

Tais obras de arte não desempenham mais papel em nossa vida. Tanto assim que nós as relegamos *para fora de nossa vida*, nalgum museu!

Então, igualmente, o observador filosófico podia constatar, nos *Fastos do Gótico*, que os visitantes não se comportavam absolutamente como o faziam os contemporâneos do Gótico.

Estes, diante das representações da Paixão, ajoelhavam-se, oravam, recolhiam-se. Mas o espectador moderno examina, julga, compara, avalia e, sem dúvida, experimenta certo gozo estético.

Como afirma Hegel, filósofo luterano (não o esqueçamos): “Nós achamos por certo as imagens dos deuses gregos incomparáveis, e quaisquer que sejam a dignidade e a perfeição com que são representados Deus Pai, o Cristo, a Virgem Santa, qualquer que seja a admiração que experimentemos à vista dessas estátuas, nada ocorre aí: não dobramos mais os joelhos.”<sup>10</sup>

Segundo Hegel, a obra de arte tinha na vida dos Gregos um lugar inteiramente diverso do que ocupa na nossa. A arte era a religião. E é ao destino da “religião da arte” que Hegel devota toda a sua atenção.

Os Gregos praticavam aquilo que Hegel chama a religião da arte (*Kunstreligion*). Eles não conservavam a obra de arte numa galeria especial, distante da vida quotidiana. A estátua do Deus se erigia lá onde exerciam suas atividades mais importantes: no Templo, na Cidade, na Ágora.

Quando o Grego encontrava a estátua de Zeus ou de Afrodite em seu caminho, ele a admirava, sem dúvida, como uma revelação superior e bela

9. HEGEL: *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. par Jean Hyppolite. Paris: Aubier-Montaigne, 1941, tome II, p. 261.

10. HEGEL: Aubier -Montaigne, 1944, Tome I, p. 137. *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch. Paris.

daquilo que ele próprio era, mas essa beleza não permanecia para ele um objeto de simples gozo estético ou um objeto de análise intelectual: ela suscitava nele veneração, adoração. Ele se ajoelhava.

E, portanto, diante de que se prosternava ele? Diante da produção de um artista que não era mais que o porta-voz notável de todo um povo, diante de uma obra de beleza.

Isso não podia durar. Isso não durou. A religião da arte se extinguiu.

Essa arte era expressão de toda uma vida social que Hegel se inclina a idealizar. Ela exprimia o espírito característico da Grécia antiga, antes de sua decadência. Ela dependia estritamente de uma alta consciência nacional e cívica.

Quando o sentido cívico se dissipar, quando no lugar da comunhão nacional se estabelecer um direito privado que rege pessoas isoladas umas das outras (o direito romano), quando o senso do interesse reinar no lugar do amor da pátria, então a religião da arte não sobreviverá.

Toda essa doutrina repousa na suposição de que existiu uma *religião estética*, obra humana, expressão de uma moralidade social e de um espírito cívico que só reinaram na Cidade Grega. Ela implica a união indissolúvel da religião grega e da arte grega, e, portanto, a transposição desta ao mesmo tempo que a extinção daquela.

Há aí uma resposta profunda a um conjunto de problemas postos pela existência da arte. O mais interessante é que tal resposta tenta ser *histórica*. A arte grega se explica por condições históricas originais. Resposta ousada, mas que impõe conseqüências mais ousadas ainda: suas condições necessárias tendo desaparecido, a arte grega devia morrer também; ora, aos olhos de Hegel e da maioria de seus contemporâneos, ela representava uma culminação.

Os homens das épocas ulteriores não se reencontram nela de maneira viva, nem lêem nela a expressão de seus próprios estados d'alma, de seus ideais, de sua natureza íntima.

Hegel irá muito longe no enunciado desse sentimento de estranheza. Ele o proclamará com brutalidade. Pelo que nos parece! Ele declarará, por exemplo, que "nos é impossível ter simpatia para com os Gregos quando os vemos prostarem-se diante de Zeuse e Atená, tanto quanto não podemos simpatizar com um cachorro..."<sup>11</sup>

A idéia moderna (e estruturalista) de descontinuidade surge aqui em toda sua violência. Mas enquanto que nossos contemporâneos aplicam-na sobretudo à epistemologia, ela opera aqui no domínio religioso.

A arte católica da Idade Média conhece um destino semelhante àquele que tinha sofrido, antes dela, a arte pagã da Antiguidade. Portanto, pode-se compreender que um protestante, um luterano como Hegel, não pudesse

11. HEGEL: *Die Vernunft in der Geschichte* [ed. Hofmeister]. Hamburg: Meiner, 1955, p. 218. [N. do Trad.: na citação de Hegel vinha Minerva que substitui por Atená - pois, de fato, Minerva era divindade itálica identificada com a deusa grega Atená ou Palas].

conceder às estátuas e às outras representações artísticas religiosas o mesmo sentido e o mesmo papel que lhes conferia a fé.

Para Hegel, chega um momento, o momento do protestantismo, em que o cristianismo se libera dessas aparências sensíveis que o ajudaram um momento a melhor tomar consciência de si mesmo, mas que o impediam de ir mais longe. Não mais havia a necessidade de pintar a Madona! O momento religioso e artístico das Maria e das Madalena se depara com seus limites e seu fim: "Quando o espírito toma consciência de si mesmo, tal como ele existe em seu próprio elemento, separado da base natural que é o sentimento, é a mediação destacada dessa base que se torna o meio de atingir a verdade e eis por que é a mediação interior do espírito que se tornou no Protestantismo a verdade suprema em oposição ao culto de Maria inspirador da arte e da fé."<sup>12</sup>

Hegel não abandona a religião senão para unificar o idealismo. Ele eleva sua alma acima do sensível: "A consciência sensível é no homem a primeira em data, a que precede todas as outras. Eis por que a religião, em seus estádios mais antigos, era uma religião em que a arte e suas produções sensíveis ocupavam um lugar dos mais importantes, senão o mais importante. É somente na religião do espírito que Deus, enquanto espírito, torna-se o objeto de uma consciência mais alta e é concebido de uma maneira mais relacionada com o pensamento, o que constitui ao mesmo tempo a prova que as manifestações sensíveis da verdade não estão conformes ao espírito como tal."<sup>13</sup>

Hegel junta-se assim à coorte dos filósofos que desconfiaram da imaginação e que depreciaram a imagem e a arte. Edgar Quinet, que conhecia um pouco o hegelianismo, disse-o numa bela fórmula: "Existe um idealismo naturalmente destruidor de imagens!"<sup>14</sup>

A arte na sua função religiosa é suplantada pelo pensamento puro. A religião da arte e a arte religiosa morrem, esperando que a própria religião seja absorvida no conceito filosófico.

Atenção porém! Essa morte permanece todavia uma morte "espiritual": somos sempre capazes de reinteriorizar em nós, graças ao trabalho e à cultura, e isso numa certa medida, as significações que estavam outrora como que encarnadas em objetos materiais. Hegel pensa em rupturas relativas mui profundas e mui significativas, entre as culturas, as épocas da arte, as filosofias - mas ele jamais leva a ruptura até o absoluto. De uma ruptura absoluta não saberemos radicalmente nada, e dela nada poderíamos dizer. A ruptura é sempre a ruptura de algo.

12. HEGEL: *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, *op. cit.*, t. II, p. 71

13. *Ibid.*, p. 138.

14. Edgar QUINET: *Alemagne et Italie*, II, p. 348



## INVERSÃO

Qual é nossa situação em relação a essa doutrina de Hegel? Evidentemente, não podemos mais aceitá-la tal qual. Sob certos aspectos, é um erro. Mas é um erro *profundo*. E antes de tudo, porque ela era de algum modo necessária: na época de Hegel, como se teria podido explicar de outro modo tais coisas?

Ela revela porém ainda mais sua profundidade no fato que basta, de algum modo, invertê-la, colocá-la de pernas para o ar para obter uma concepção moderna de todo esse desenvolvimento histórico da arte.

Trata-se então de desqualificar aquilo que Hegel considerava como a “destinação suprema da arte”, e de valorizar ao contrário aquilo que ele reputava, na arte, como subordinado, como meio a serviço do fim supremo. Esse elemento subordinado, esse meio cuja existência ele certamente reconhecia e exigia, é “o simples gozo estético imediato”. Amante apaixonado de arte, ele parece ter experimentado esse gozo no mais alto grau. Não poderia isso tornar-se, no domínio estético, o essencial?

Tal permutação entre o essencial e o acessório não se dá sem apresentar difíceis problemas teóricos. Sua possibilidade supõe que os artistas dos tempos passados se iludiam sobre seu próprio trabalho, sobre suas verdadeiras intenções, sobre o sentido e o valor reais de suas obras.

Posto que efetuando o que queriam, eles realizavam e obtinham ao mesmo tempo outra coisa, que eles não tinham querido e de que nem mesmo tinham consciência. Em filosofia, tal processo leva o nome de *alienação*.

Assim, podemos admirar em suas obras-primas aquilo que nelas puseram, sem que tenha sido propriamente o seu objetivo. Seu verdadeiro objetivo' aliás, não o ignoramos? E eles, podiam conhecer algo daquilo que seriam os nossos gostos?

Alguns vão mais longe nessa via: nas obras herdadas do passado, eles só buscam a “arte”, a arte por si mesma, a arte pela arte - uma noção que devia ser totalmente estranha à maioria dos artistas, e que lhes teria causado horror, se eles a tivessem conhecido.

Em todo caso, a arte é aquilo que distingue, aos nossos olhos, uma bela obra de outra simplesmente piedosa, ou patriótica, ou ideológica. Hegel, na companhia de alguns outros, acreditava que a arte se degrada quando ela se desvia de sua “destinação suprema”, religiosa. Mas nossos contemporâneos estariam mais inclinados a pensar que então é que ela se libera.

Onde Hegel veria uma desqualificação, uma negação, uma perda da arte, nossa época saúda, graças a uma espécie de astúcia da razão ou da *sensibilidade*, um verdadeiro nascimento.

Mas não existe seguramente nenhuma certeza de que nossa concepção atual da arte deva prevalecer eternamente sobre as outras, por exceção. A lembrança das mortes e das ressurreições sucessivas, na história, nos incita a

temer novas ocultações provisórias, sem que mesmo possa ser excluída a eventualidade de um desaparecimento definitivo.

Tais apreensões nos tornam a arte ainda mais cara. excita ainda mais a nossa ternura por ela. Pois que, em relação às obras de beleza, vale também o que nos seduz em todos os seres mortais e queridos; nelas, nós amamos aquilo que jamais será visto duas vezes...

Tradução de Eduardo Diatahy B. de Menezes