

CONFERÊNCIAS

PRELIMINARES PARA O CONHECIMENTO DA ARTE CLÁSSICA (*).

A) — A ARTE GREGA.

A vastidão da arte grega, no tempo (em termos gerais, do século XI a. C. até fins da era pagã) e no espaço (da Grécia continental expandiu-se para as colônias da Ásia Menor, Sicília, Itália meridional, Mar Negro e, depois, regiões da Anatólia, Síria, Egito e outras partes do Mediterrâneo, Roma, enfim) tornam um problema particularmente espinhoso sua caracterização em traços nítidos e definidos. E', além disso, fruto de uma cultura altamente complexa e diversificada. Por isso, todo "panorama" da arte grega corre o risco de ser forçosamente falho e, mesmo, contraproducente. Além disso, antes de tentar fixar qualquer evolução cronológica ou síntese de seus traços principais, conviria desfazer uma série de preconceitos e idéias feitas — muito correntes entre nós — que lhe desfiguram completamente a verdadeira fisionomia.

I. — Arte que descobriu e fixou os cânones da beleza artística?

E' extremamente comum, em nosso meio, ser a Vênus de Milo uma das imagens que surgem à lembrança, espontaneamente, a propósito de arte grega. Apresentada como paradigma, tem servido de pretexto para que se aplique à arte grega um conjunto de etiquetas postizas que falam de "equilíbrio, harmonia, pureza de formas, proporções perfeitas, nobreza, idéia que sem esforço se adapta à matéria", etc. (1). Imitando o adágio

(*) — Resumo de conferência pronunciada na Faculdade de Filosofia "Sedes Sapientiae" da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 18 de maio de 1965.

(1) — Tais etiquetas, assim como a caracterização dos demais preconceitos discutidos, não são produtos de mera imaginação, mas foram colhidos em livros de razoável circulação no Brasil e aqui publicados.

teológico, **extra Graeciam (classicam) nulla forma...** Este critério é extraordinariamente falso. Primeiro, porque vincula a História da Arte a cânones artísticos e receitas de beleza absoluta, desviando-a do seu objetivo legítimo, que é a compreensão da forma e de suas evoluções no contexto em que se insere. Falso, também, porque é uma visão a-histórica da arte grega, assim dividida, por obra e graça de uma botânica desacreditada, positivista, em períodos de germinação, crescimento e apodrecimento, ou sejam, formação arcaica, idade de ouro clássica e decadência helenística. Nessa linha, o primeiro período (que vai até fins do século VI a. C.) não passaria de uma “fase provisória”, em que os artistas estivessem buscando o domínio de uma técnica que só será completado, definitivamente, no século V. A realidade é bem outra, entretanto. Há, no arcaísmo grego, especialmente na escultura, uma luta contínua do artista com a matéria sobre a qual trabalha. Há uma tensão sensível e a própria resistência da matéria — a pedra por exemplo que, como um invólucro mantém prisioneira a forma — contribui para dar mais sangue e força à suas criações. Se pouco a pouco a maestria técnica acarreta a libertação dos eventuais entraves, nem por isso deixa de atuar na arte grega posterior, quer na fase clássica, quer na fase helenística, esta tendência à tensão. O pensamento de Heráclito é essencialmente grego e sem compreender a “harmonia que nasce dos contrários, como aquela do arco e da lira”, só se terá da arte grega uma visão acadêmica. O conteúdo e características próprias da forma arcaica não podem ser tidos à conta de meras deficiências técnicas ou inabilidade. As representações em vasos que serviam de marcós funerários são um caso típico. As cenas apresentam a exposição do morto ou o cortêjo fúnebre. As figuras são esquemas abstratos, geométricos, conceituais. A imagem é um “duplo” da realidade, cria uma nova realidade, ou melhor, dá-lhe uma nova dimensão: representando uma cena funerária, ela pretende dar às homenagens prestadas ao morto um caráter de duração, num espaço que ela se cria a si própria, seguro e estável. Não lhe interessa, para isso, transpor da realidade à forma gráfica o que é acessório, acidente, circunstância — passagem — (como a aparência ótica das figuras: por isso ela **não precisa** da perspectiva). Além disso, a imagem é carregada de forte conteúdo mnemônico: os elementos que constituem sua forma conceitual são fornecidos em boa parte pela memória (daí o olho sempre de face e o pé sempre de perfil, pois são esses os respectivos conceitos registrados pela memória).

II. — Arte do ideal?

E' preconceito também muitíssimo arraigado: a arte grega não se deteria na contemplação da realidade no seu conteúdo individual, mas tentaria sempre expressar o ideal (Winckelmann). No fundo, paradoxalmente, é o inverso que se dá. Nunca houve, na Antigüidade, arte mais realista do que a grega. Foi a primeira cultura que superou a imagem puramente conceitual e que, além disso, lutou contra tendências simbólicas ou puramente ornamentais.

Há, na arte grega, efetivamente, a busca de um protótipo, de um arquétipo, de uma forma primordial para cada realidade. A forma individual, episódica, deve sempre tentar aproximar-se quanto possível da forma essencial, típica (foi Platão quem formulou filosoficamente êste problema fundamental da arte grega. Assim é que, na arquitetura, a forma de cada elemento tanto mais se aproximará do seu protótipo quanto mais equivale à função que desempenha. Adequação da forma à função: a aplicação dêsse critério permite compreender por que, na vastíssima produção dos arquitetos gregos, existem apenas três ordens arquitetônicas — dórica, jônica e coríntia — já que as funções dos elementos arquitetônicos não são ilimitadas. O mesmo acontece com a cerâmica, por exemplo: o número de vasos conhecidos é incalculável: todos êles, porém, enquadram-se num número bastante restrito de formas, porque elas atendem a funções que eram basicamente poucas e que repeliam as formas puramente imaginativas. Um leito visto de face, dizia Platão, difere de um leito visto de perfil, mas a essência do leito é a mesma. Era esta essência, a **idéia**, que deveria ser buscada, não as suas contingências (diga-se de passagem que Platão via com descrédito as possibilidades de tal busca pela arte). Apesar da força atuante dessa orientação, a arte grega também buscou o contingente. Foi, por exemplo, a primeira arte que rompeu a barreira do tempo mítico, o tempo a-histórico, reversível, cíclico (que subsistiu nas culturas orientais, onde imobilismo hierático é penhor de eternidade), pelo tempo histórico, irreversível, em fluxo. Assim, nas cenas funerárias do século V já não mais encontramos o "duplo" da realidade da época arcaica, mas uma tentativa de "re-produzir", embora precariamente, uma realidade. Muitos vasos e relevos trazem a efígie do morto, que se despede de seus familiares ou que dêles recebe ofertas fúnebres. Quase sempre está cercado de objetos de sua estimação,

que lhe prolongam a situação terrena. A tristeza, porém, espelhada no semblante dos seus parentes ou amigos, e no seu próprio, indica uma situação irreversível, a força contingente e inevitável do tempo e da morte. A representação não mais eterniza uma realidade: simplesmente alimenta uma lembrança. Naturalmente, a arte do século V em diante também procurou escapar ao tempo. Na escultura de Lisipo, por exemplo, há uma tentativa de representar o ser humano num momento de instabilidade, entre a ação e a inação; introduz-se, nas artes plásticas, a realidade do instante, intervalo entre o movimento e o repouso, que se subtrai ao tempo, tornando-se o ponto para onde convergem o móvel para se imobilizar e o imóvel para se mobilizar.

Acentuando o caráter idealista da arte grega tem-se dito também, comumente, que ela se afasta dos temas históricos, ao contrário da arte oriental, que se alimenta grandemente da “crônica” dos soberanos. Com efeito, a narração pura e simplesmente histórica não tinha voga entre os gregos, que sempre a transpunham para um plano dramático ou da reflexão moral ou do mito. Assim, o tema da vitória helênica contra os persas (século V) aproveitou os esquemas anteriores de batalhas entre gregos ou povos de estirpe helênica contra monstros ou seres que representavam a barbárie, derrotada pela civilização (centauros, amazonas, gorgonas, etc.). Mas, muitas vezes, a transposição para esse plano mítico partia de elementos realistas observados com bastante acuidade. No caso dos persas, há testemunhos de representações em que o conteúdo histórico é respeitado (traços étnicos, indumentária, etc. e mesmo indicações cronológicas), a fim de marcar mais nitidamente a distância entre as duas civilizações que se afrontavam. Explicitadas essas distinções, era possível passar mais eficazmente ao plano mítico, em que o sucesso grego tinha o sentido de uma vitória das forças da luz sobre o caos.

Em suma, mesmo quando a arte grega “idealiza”, ela emerge de uma realidade vivida em tôdas as suas dimensões.

III. — Arte essencial e exclusivamente antropomórfica?

O Homem é, de fato, qualquer um o sabe, o centro de interesse da arte grega, como da cultura grega em geral — “medida de tôdas as coisas”. Assim é que, por exemplo, a arquitetura grega repudiou o monumental: as medidas de um templo grego tomam o ser humano como referência.

Esse antropomorfismo, todavia, não exclui interesse pela realidade fora do homem, em si (a arte animalista é um bom testemunho nesse sentido). Por outro lado, não pode êle ser visto estaticamente. Dizer-se, sem mais, por exemplo, que a religião grega é antropomórfica e que reduz o sobrenatural a formas humanas é desconhecer, entre outros dados, uma série imensa de representações artísticas em que certas divindades aparecem desprovidas de formas humanas (é o caso de Dioniso como deus da força vegetal, representado sob a forma de um tronco de árvore). Além disso, êsse antropomorfismo é às vêzes parcial: para dar forma humana a uma realidade sobrenatural freqüentemente se fazia uso de máscaras (e não do ídolo completo) aliada a outros elementos anicônicos.

A natureza, para um grego, é antes de mais nada objeto do exercício de sua razão. Por sua ação pode o homem animar a realidade inerte, dar-lhe, por assim dizer, consciência. Por intermédio de um paralelismo com a realidade viva, fazendo um pé de cadeira terminar em forma de pata de animal, suponhamos, ficava animada a realidade inanimada. Até mesmo noções abstratas eram assim expressas: o nome das cidades convertia-se, nas moedas, em um ser vivo (uma rosa para Rodes, por exemplo); uma indicação topográfica, como um rio, poderia ser traduzida por uma figura reclinada e assim por diante. A função portanto poderia ser executada por um corpo humano: daí as cariátides, figuras femininas que exerciam papel de colunas. Entretanto — e êste ponto é importante restrição ao pretendido antropomorfismo desbragado — sempre que possível, para tal fim preferiam os gregos uma forma abstrata à forma concreta. Assim, sobretudo no século VI, para animar uma coluna davam-lhe uma forma mais alargada ao centro, como um charuto, e achatavam-lhe o capitel: expressionisticamente a coluna parecia vergar sob o peso que suportava, dando a impressão de desenvolver um esforço muscular, ação própria do mundo animado.

IV. — Arte por excelência racionalista?

Fruto de um espírito analítico, a arte grega não poderia deixar de submeter-se a critérios racionais imperiosos. O exame de uma escultura do arcaísmo revela, por exemplo, uma concepção da forma sentida, antes de mais nada, como estrutura. Um templo grego é uma entidade que pode ser decomposta nos diversos elementos que a constituem. Um vaso geométrico é concebido e decorado “arquitetonicamente”.

Esse aspecto, contudo, não é exclusivo. Cada vez mais vem sendo dada atenção às indagações dos gregos nas zonas da realidade fora do alcance da razão. Já Nietzsche havia procurado distinguir, na cultura grega, a face apolínea da dionisiaca. Hoje se foi muito além e, por exemplo, um estudo como o de Dodds, sobre os gregos e o irracional, é bastante significativo do processo de “desacademicização” que começa a vitalizar nosso conhecimento da Grécia antiga. A arte grega oferece excelente material para acompanhar essas pesquisas dos gregos, especialmente no mundo da sensação (escultura helenística, a partir do fim do século IV) e do grotesco (a iconografia teatral), entre outros.

Além disso, aqui também atua a contradição fecunda e a razão tem seus privilégios suplantados por outras imposições. A comensurabilidade é fator primacial na arquitetura grega: nenhuma medida é arbitrária, tôdas se referem a módulos, que podem gerar, sucessivamente, outros módulos. Muitas vezes, entretanto, para escapar à frieza da verdade puramente geométrica, são introduzidas pequenas alterações. E, por norma, a verdade ótica tem precedência sobre a verdade geométrica. No urbanismo grego encontramos, igualmente, o reconhecimento de valores que não os explicitamente racionais. Assim, para buscar certos efeitos de ritmo, nunca houve escrúpulo em atentar contra a simetria, que é elemento fixador, estagnante.

*
* *

B). — A ARTE ROMANA.

Os limites da arte romana propriamente dita podem ser compreendidos, a rigor, entre o século III a. C. e o fim do século III d. C. Entretanto, um exame de qualquer dos setores da atividade cultural romana em que ela se expressa, revela uma presença grega que aparece como elemento essencial. Aquedutos, termas, basílicas, arcos de triunfo, anfiteatros — eis um grande número de realizações típicas da arquitetura romana. Tôdas elas, contudo, são credoras da arquitetura grega e constituem desenvolvimento de problemas já tratados entre os gregos — mas que atendem agora a exigências que a situação histórica não havia imposto à Grécia. O urbanismo, por sua vez, explora e adapta, atualizando-o, o pensamento urbanístico que desde a Grécia clássica vinha sendo elaborado e aplicado. Na

escultura, o relêvo continuado, de assunto histórico (tal como os que decoram as colunas votivas de Trajano e Marco Aurélio), muito freqüente, tem também raízes helênicas. A arte do retrato parte do retrato helenístico, embora em Roma se tenha afirmado num contexto inteiramente oposto àquêle que o gerou, na Grécia. Na pintura, tentou-se apresentar o luminismo, na construção ótica da figura, e a representação ilusionística do espaço (com a conseqüente introdução da pintura de paisagem) como aquisição genuinamente romana; ora, documentos gregos recentemente descobertos invalidam essa tese.

Mas seria atitude simplista e deformante procurar perceber o caráter da arte romana num mero desenvolvimento de germes gregos ou num inventário de créditos e dívidas. Essa atitude gerou duas fórmulas igualmente falsas e que procuram definir a arte romana discutindo o problema de sua "originalidade" e aplicando, o mais das vêzes, um critério puramente étnico e racial, de oposição entre Grécia e Roma:

— a arte romana é arte grega **em Roma**, apenas.

— é arte autônoma, autóctone; há influxo grego, mas êste é alterado pela contribuição fundamental das artes itálicas e especialmente da arte etrusca.

Vai aqui um sério equívoco, que foi ainda mais agravado pela crítica nacionalista dos italianos e que só recentemente começou a ser desfeito pela pesquisa científica desapaixonada. Antes de mais nada, a arte romana não pode ser definida como um todo unitário. Há uma extrema falta de coerência na sua evolução e no seu espírito — falta de coerência que assim constitui, por si só, um dos seus traços marcantes. Já se falou, a êsse respeito, numa "bipolaridade" fundamental da arte romana: de um lado, há forte persistência de uma tradição artesanal, de raízes populares, embora tenha recebido influências da arte grega helenística; de outro lado, no século II a. C., com o avanço romano, há um contacto súbito e excessivamente amplo com a arte grega. Não tinha havido preparação para êsse encontro. Sômente então "Roma descobre que arte não é simples execução prática de uma habilidade manual particular e que o diálogo sôbre a arte pode ser um dos meios mais excitantes para explorar a essência do homem" (Bianchi-Bandinelli). Entretanto, a falta de preparação prévia invalidou os benefícios da descoberta. Tendo diante de si, de um só golpe, todo o acervo visível da arte grega, Roma forçosamente deixou-se enleiar por um ecletismo prejudicial a uma consciência lúcida

e criadora. Esse condicionamento histórico-social é determinante, bem como a bipolaridade de orientação que êle justifica. Além disso, é preciso lembrar que a arte romana, assim formada, veio a se transformar num instrumento de expressão de um estado em expansão imperialista. Donde a transformação da sintaxe artística grega para criar uma linguagem formal que pudesse ser acessível a todos os povos sob a sua tutela. E' o que explica, entre outros fatores, o uso cada vez mais largo e habitual da alegoria: para a explicitação quase que "oratória" da imagem, não se recuou diante da sobrecarga de símbolos e alusões encadeadas. E' o que explica, ainda, a cristalização de uma visão acadêmica do mundo das formas.

*

Seja como fôr, bem ou mal transmitida, foi por via romana que o Ocidente recebeu a herança da arte grega. Nem por isso, entretanto, pode essa herança ser assimilada passivamente. Nosso problema atual é, antes de mais nada, libertarmos-nos das visões já solidificadas da arte grega — visão romana, visão renascentista, visão do romantismo, da filologia alemã e assim por diante — para construirmos nossa própria visão, condição indispensável para que êsse patrimônio espiritual possa ter sentido num diálogo vivo. E para que não caiamos no terreno movediço da erudição, do esnobismo cultural ou das fugas consoladoras no passado, é preciso levar sempre em conta, essencialmente, o sentido ético da arte clássica. E' a arte do humanismo, palavra já tão banalizada que há poucas esperanças de ver um dia restabelecida a plenitude do seu sentido — afirmação da realidade do mundo e das possibilidades reais do Homem nesse mundo. A imagem do jovem Édipo diante da Esfinge contém todo o espírito da arte grega: é o homem que responde à pergunta que lhe faz a força bruta e misteriosa da natureza. Essa imagem luminosa foi a preferida na iconografia da cerâmica clássica. Mas a iconografia posterior não se esqueceu que Édipo é também o velho Édipo-rei, o homem que se faz perguntas a si próprio e que, para se afirmar, não recusa respondê-las, mesmo quando a resposta é o veículo de seu próprio infortúnio e lhe desvenda a extensão plena da sua própria precariedade.

ULPIANO T. BEZERRA DE MENESES

Professor de Arqueologia da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras da Universidade de São Paulo