
As Três Revoluções na Arte

Orlando Fedeli

AS TRÊS REVOLUÇÕES NA ARTE

I - A alma, a beleza e a arte

II - A arte na Idade Média

O estilo gótico

O flamejante

III - A Renascença - Culto ao Homem e Negação do *Bonum*

A separação da Beleza e do Bem

A incompatibilidade da arte imoral do Renascimento com a Fé

O Renascimento: primeiro passo da emancipação do homem moderno

Contra Renascimento Maneirista

IV - Da Renascença ao Romantismo

A Revolução Romântica: A Beleza separada da Verdade

V - A Arte Moderna: negação da própria Beleza

I - A alma, a beleza e a arte

Foi o autor da formosura que criou todas as coisas (...) e pela grandeza e formosura da criatura se pode visivelmente chegar ao conhecimento do seu Criador, diz a Sabedoria de Deus (Sab., XIII, 3 e 5). E São Paulo, na Epístola aos Romanos, ensinou que as perfeições invisíveis de Deus, depois da criação do mundo, tornaram-se visíveis pela compreensão das coisas criadas (Cfr. Epístola aos Rom., I, 20).

Em todos os seres, o Criador deixou a sua marca. Nos transcendentais do ser, contemplamos o selo da divina majestade, e nas formas das criaturas, vemos a imagem de sua formosura. Deus é a Verdade. Deus é o Bem. Deus é a Beleza. N'Ele, Verdade, Bem e Beleza se identificam, pois que Deus é simples, sem composição. Ora, o Criador fez o mundo à Sua

imagem e semelhança. Por isso, a verdade, o bem e a beleza existentes no universo são reflexos da Verdade, do Bem da Beleza de Deus.

Podemos encontrar esses reflexos das infinitas qualidades de Deus no finito das criaturas, examinando-as de dois modos diversos:

1. a) metafisicamente, na consideração dos transcendentais do ser;
2. b) esteticamente, ao ter em vista suas formas materiais e seus símbolos.

No universo material, todo ser é composto de matéria e forma. Além disso, todo ser reflete analogicamente qualidades de Deus. Todo ser, de algum modo, é símbolo de algum valor. Todas as coisas, de algum modo, falam de Deus. Por isso, São Boaventura disse que Deus escreveu dois livros que falam d'Ele mesmo: A Sagrada Escritura e o Universo (Cfr. S. Boaventura, *Brevilóquio*). O mundo é uma grande parábola de Deus. Portanto, ao considerar a beleza das coisas naturais ou artísticas, deve-se levar em conta a matéria, a forma e o símbolo delas.

Ainda de um ponto de vista metafísico, verificamos que todo ser é uno, verdadeiro e bom. O *verum* de cada ente é ele mesmo, enquanto capaz de ser compreendido pela inteligência. O *bonum* do *ens* é ele mesmo enquanto apetecível pela vontade. Além disso, todo ser é uno, indiviso. Do *unum*, *verum* e *bonum* do ser decorre seu *pulchrum*, sua beleza enquanto ser, beleza que é o bem claramente cognoscível. Da unidade, verdade, bondade dos seres se irradia, qual luz agradabilíssima, a beleza deles.

A identificação do *unum*, do *verum* e do *bonum* - e, portanto, do *pulchrum* - com o *ens* é um reflexo nas criaturas da Identidade, Verdade e da Bondade absolutas na Unidade de Deus. Disso decorre que, embora o *verum* e o *bonum* das criaturas sejam aspectos distintos do ser, sua identificação com o *ens* e com o *unum* produz um profundo relacionamento metafísico entre unidade, Verdade, bondade e beleza nas coisas. É nossa *sensibilidade* que se agrada racionalmente com a beleza das criaturas, pela *compreensão* clara do bem que nelas existe.

Essa profunda relação entre verdade, bem e beleza faz com que chamemos de belas as ações que são moralmente boas. Também, por isso, as mães, ao repreenderem os filhos, lhes dizem para não praticarem ações más, porque elas são feias. Por sua vez, toda ação virtuosa é racional, e, quando alguém age mal, diz que errou, isto é, que agiu contra a razão. Por fim, quando a verdade aparece com todo o seu esplendor, dizemos que ela é bela: "Eis aí uma bela verdade". Toda beleza é boa e verdadeira. Em contrapartida, tudo o que é mau é feio e falso. Tudo o que é falso é mau e feio. E o feio lembra o mal e o erro.

Ao contemplar retamente a beleza do universo criado, ao meditar a grandeza e a formosura das criaturas, a alma humana encontra uma felicidade natural que é, de certo modo, uma antecipação - quão apagada embora - da felicidade celestial que nascerá da visão de Deus no Paraíso. Assim, o que Dante disse da felicidade dos bem-aventurados:

LUCCE INTELLECTUAL PIENA D'AMORE

AMOR DI VERO BEN PIEN DI LETIZIA

LETIZIA CHE TRANSCEDA OGNI DOLZORE

(DANTE, Par. XXX)

[Luz intelectual cheia de amor/ Amor do verdadeiro bem cheio de alegria/ Alegria que transcende toda doçura], pode-se aplicar, analogicamente, à felicidade de quem, na Terra, contempla a beleza do universo, vendo nela o reflexo da luz da eterna glória de Deus.

LA GLORIA DI COLUI CHE TUTTO MUOVE

PER L'UNIVERSO PENETRA E RIISPLENDE

IN UNA PARTE PIU E MENO ALTROVE

(DANTE, Par. I, 1.3)

[A glória d'Aquele que tudo move/ pelo universo penetra e resplandece/ em uma parte mais, e menos noutra.]

Contemplar retamente a beleza das criaturas exige que se as olhe "*con occhio chiaro e con affeto puro*" (Dante, Par. VI, 84) [Com olhar claro e com afeto puro], porque só "os puros de coração verão a Deus" (S. Mt. V, 8), refletido na formosura das criaturas.

A alma humana possui três potências: a inteligência, a vontade e a *sensibilidade*. A inteligência tem como fim próprio o conhecimento da verdade, enquanto que a vontade quer o bem. A *sensibilidade* é a potência de nossa alma mais ligada ao corpo. Por meio dela sentimos alegria, tristeza, agrado, desagrado, amor, ódio, simpatia, antipatia, etc. Também por meio da *sensibilidade* sentimos prazer ao contemplar o que é belo. Porém, não basta sentir a beleza. Nossa *sensibilidade* deve ser racional, e por isso devemos sentir racionalmente a beleza, procurando entender a razão do prazer estético.

A mais nobre potência da alma é a inteligência, mas a mais importante é a vontade.

A inteligência é mais nobre porque ela guia à vontade, pois que lhe mostra o que é bom. Este bem, todavia, poderá ser amado ou não pela vontade. O amor do bem completa o processo racional, levando-o a seu termo.

Se a *sensibilidade* acompanha ou não as potências superiores, sentindo agrado com o bem e desagrado com o mal, isto é secundário. O normal, porém, será que a *sensibilidade* se compraza com o bem conhecido.

A vontade só pode querer o bem que foi compreendido antes pela inteligência. É impossível amar o que não se conhece. Conhecer um bem e não querê-lo é impedir que o processo racional chegue a seu termo. É nisso que consiste o pecado: não amar o bem conhecido, ou não amá-lo ordenadamente. Se é para não amar o bem, seria melhor não conhecê-lo, melhor seria não ter nascido, como foi dito de Judas, que conheceu o Bem e O odiou. O inferno foi criado para punir Lúcifer e todos os que, tendo conhecido o bem, ou não o amaram de modo ordenado, ou o odiaram. Por isso, não seremos julgados pelo conhecimento de nossa inteligência, mas pelo amor de nossa vontade ao bem. Daí, a vontade, embora menos nobre que a inteligência, ter mais importância concreta. Dela depende nossa salvação ou perdição.

Em tudo o que é belo há, além da beleza formal, o símbolo de uma beleza transcendente e absoluta. Toda beleza das coisas criadas contém um apelo para o Absoluto e para o Transcendente. Toda beleza é teofânica. Portanto, o Belo é um meio de conhecer a Deus. No que é belo - *bonum* claramente conhecido pela razão - há uma imagem do *Bonum, Verum e Pulchrum* divinos.

O que explica a inundação de felicidade da alma que saboreia, em retidão de espírito, a beleza do universo - casa de Deus - é que, na beleza, a inteligência humana vê o resplendor da forma - o *verum* - a verdade metafísica, que faz cada coisa ser o que é; a vontade encontra o bem - o *bonum* - que torna amável todo ser. Na verdade metafísica de cada ser idêntico a si mesmo, nossa inteligência encontra refletida a luz da Verdade divina, que eternamente ideou cada ser criado. Pois Deus tudo fez em seu Verbo - *lumen de lumine* - luz da luz de Deus infinito. É a compreensão do *verum* de cada ser que ilumina nossa inteligência com a luz intelectual - *lucce intellectuale* natural - proveniente da Verdade da Sabedoria divina, daquela "luz que ilumina todo homem que vem a este mundo" (Jo., I, 9). Por isso, do *verum* de cada ser, o homem pode dizer: *In lumine tuo videbimus lumen* (Na tua luz veremos a luz) (Ps. XXXV, 10).

É na contemplação e posse da verdade que está a plenitude de vida de nossa inteligência, que lhe dá plena felicidade na consecução de seu fim.

Ora, todo *verum*, enquanto tal, é *bonum*. Toda verdade, de si, é amável. O que a inteligência nos mostra como *verum*, a vontade deve amar como *bonum*. E o amor do verdadeiro bem traz, de si, grande letícia à sensibilidade. O *verum* e o *bonum* geram o *pulchrum*, e esse Belo causa em nossa sensibilidade um prazer cheio de doçura, superior a qualquer alegria puramente material, uma "*letizia che trascende ogni dolzore*", porque nela há um reflexo da beleza de Deus, e um apelo para que O amemos. "Quem nos fará ver o bem? Levanta sobre nós a luz de teu rosto, Senhor" (Ps. IV, 7).

Por isso, o belo foi definido como sendo o bem (objeto da vontade) claramente conhecido (pela inteligência), que tem por objeto a verdade.

Por conseguinte, a contemplação do Belo traz plena satisfação à alma lembrando o que diz Dante da posse do céu: Luz intelectual cheia de amor: a inteligência tem essa luz amorosa pela posse do *verum*, graças à compreensão fulgurante da forma, alcançando assim o seu fim próprio. A inteligência, tendo uma compreensão fulgurante da verdade e da bondade de um ser, visto como bem, passa a amá-lo como bem. A vontade repousa na posse do verdadeiro *bonum*, e este repouso na posse do bem é o amor do verdadeiro bem cheio de doçura. É esta satisfação da inteligência e da vontade que produz na sensibilidade o prazer estético, a sensação de beleza. A sensibilidade, por sua vez, se alegra no prazer estético, resultante do sentir agradável e racional do *verum* e do *bonum* no *unum* do ser - sensação da beleza, do *pulchrum* -- tendo então uma alegria que supera toda doçura.

Deus não só fez as coisas belas, como permitiu também que o homem as fizesse por meio da arte. Este é um dom de Deus ao homem para que ele, pelo seu engenho e trabalho, crie belezas que revelem o *Bonum* Absoluto de modo mais claro que as belezas naturais.

Toda beleza manifesta de modo analógico as qualidades invisíveis de Deus. Mas, enquanto nas belezas naturais há um resultado fortuito do jogo das causas segundas, nas obras de arte há a manifestação analógica, intencional e racionalmente compreendida, de uma qualidade

invisível do Criador. A arte é, então, um meio de conduzir a alma humana pelo caminho da contemplação de Deus através da beleza. Toda beleza é uma teofania, e toda arte deve ser uma busca amorosa de Deus por meio da compreensão da beleza. E porque os homens são filhos de Deus, as obras de arte são chamadas poeticamente por Dante de netas de Deus. "*Sí che vostr'arte a Dio quasi é nepote*" [De tal modo que vossa arte é como neta de Deus] (*Dante, Inferno XI, 105*)

A verdadeira arte deve alimentar a alma inteira satisfazendo à vontade, pelo *bonum*, a inteligência, pelo claro conhecimento dele (*verum*), e a sensibilidade, pelo agrado do *pulchrum*. Mais ainda, deve mostrar claramente que o *bonum* das coisas é um reflexo do *Bonum* absoluto, pois que a beleza é como que um reflexo de Deus, nas coisas criada. A arte verdadeira, pois, tem que ser moral, levando a vontade a amar o bem. Uma obra imoral não é verdadeiramente artística.

Portanto, a verdadeira obra de arte deve fazer com que a inteligência compreenda imediatamente, numa visão súbita, o bem de algo. Deve dar à inteligência uma verdade a contemplar. Para isso, ela deve apresentar à inteligência uma ideia objetivamente verdadeira. Ela atinge essa finalidade ao representar conveniente e claramente a verdade de um ser, sua forma, no sentido metafísico. Consegue isso quando respeita as leis objetivas da Estética, que

regem a correta expressão da beleza material de um ser: leis da unidade, da variedade, da ordem, da proporção, simetria, contraste, gradação, relação, etc. Finalmente, ela satisfaz a inteligência revelando, por meio das formas materiais, as realidades espirituais, graças à reta utilização dos símbolos. Portanto, a arte para ser verdadeira tem que ser veraz e lógica. Não há obra de arte sem compreensão de algo, e não pode haver verdadeira compreensão se não se obedecem às leis estéticas. Por isso, era absurda a resposta de Picasso a uma jovem comunista que o entrevistava, perguntando o que se deveria compreender de seus quadros:

"Compreender? Que diabos isso tem a ver com a compreensão?" (Cfr. Ariana S. Huffington, *Criador e Destruidor*, Ed. Best Seller, São Paulo 1988, p.248).

Ou ainda, esta outra afirmação de Picasso sobre a irracionalidade da arte e do gosto modernos:

"Se eu cuspir, vão pegar o meu cuspe, emoldurá-lo, e vendê-lo como grande arte" (A. S. Huffington, *op. cit.* p. 392).

Finalmente, a obra de arte deve agradar. "Belo é aquilo cuja vista agrada", ensina São Tomás com Aristóteles. Não há agrado no feio, e não há verdadeira arte na busca do feio.

A arte, como disse certa vez Pio XII, é uma janela aberta para o Infinito. Por essa razão, toda arte tem que ser, de alguma forma, religiosa. A arte de Picasso é um buraco aberto para o abismo do absurdo e do inferno.

Foram os gregos que descobriram a causa da beleza material nas proporções. Quando as medidas materiais de um ser são proporcionadas, nele existe beleza. A beleza material vem dos números. E os números conduzem ao "um", símbolo de Deus. Por isso, perguntava S. Agostinho: "Que busca o olho humano senão as medidas? Nas medidas, que quer encontrar senão os números? E nos números, que busca senão o um? E no um que busca senão Deus?"

A Idade Média demonstrou que a beleza material não era suficiente. Além dela e acima dela, percebeu uma beleza mais alta: a beleza espiritual ou formal. Não é só a proporção material que causa a beleza. Uma coisa é tanto mais bela quanto mais claramente sua forma demonstra o que ela é. Assim como Deus é aquele que é, assim também quanto mais uma coisa é claramente o que deve ser, mais ela é bela. Uma velhinha, ainda que não tenha beleza material, por não ter belas proporções, terá beleza formal quanto mais claramente refletir em seu ser a ideia de velha, quanto mais tipicamente for velha. É da identidade do ser que decorre a beleza formal.

Foi com fundamento nesses dois fatores de beleza (material e formal) que Santo Alberto Magno definiu beleza como o resplendor da forma na proporção da matéria.

Entretanto, a beleza material e a beleza formal não esgotam a ideia de beleza. Há um terceiro fator de beleza, no ser criado, que lhe advém de seu valor ou expressão simbólicos. É também por meio do seu valor simbólico que o ser canta a glória de Deus.

Tratando dos símbolos, é preciso salientar que eles são sempre analógicos. Tomá-los univocamente conduz diretamente ao panteísmo. Considerá-los equivocadamente faz cair na Gnose. O símbolo é inteligível no *sensível*. E é objetivo.

É claro que sua natureza analógica não permite que se faça dele uma leitura de certeza matemática. A analogia lhe dá contornos não totalmente precisos, do que se aproveitam os gnósticos para dar-lhe uma interpretação que contraria tanto a Fé quanto a lógica. Essa deturpação gnóstica dos símbolos se torna ainda mais fácil graças à ambiguidade deles. Os símbolos podem representar tanto o bem quanto o mal; tanto a virtude quanto o pecado. Assim, a serpente representa o demônio e a traição, assim como representa também a prudência; a pomba simboliza a mansidão, visto que Nosso Senhor Jesus Cristo disse: "Sede mansos como as pombas" (Mt X, 16). Mas, a pomba também é símbolo de estupidez, pois está dito: "Não sejais estúpidos como as pombas". Cristo é chamado o "leão de Judá", portanto o leão pode ser símbolo de Cristo por sua majestade, assim como pode ser também símbolo do demônio, pois, como disse S. Pedro, o demônio como um leão faminto ruge entre vós, procurando a quem devorar" (I Pe. V,8).

Especialmente depois do pecado, certos animais passaram a representar vícios humanos. "A própria vista desses animais não mostra nada de bom neles, porque foram excluídos da aprovação e bênção de Deus" (Sab. XV, 19). Todavia, a ambiguidade dos símbolos não deve levar a crer que eles sejam irracionais, nem que possam ser usados de modo subjetivo.

Para frisar o valor da linguagem simbólica ou analógica como meio de expressão artística capaz de nos revelar valores transcendentais e divinos, basta lembrar que o próprio Verbo de Deus encarnado abriu a sua boca em parábolas e comparações quando nos quis ensinar.

Há, pois, duas maneiras de apreender o real: por meio da ciência e por meio da arte. Ambas servem a nossa inteligência, cada uma usando linguagem própria. Ambas, por meio do conhecimento, visam, em última análise, aperfeiçoar o homem, levando-o a amar a Deus.

Quando a inteligência conhece um bem como verdadeiro, ela o tem como luz intelectual. A vontade pode amar esse bem ou repeli-lo; pode ainda amá-lo em graus diversos. Repelir o bem verdadeiro para amar um falso bem é dar o calor do amor ao tenebroso. Separar a luz da

verdade do calor do amor, eis aquilo que constitui o pecado. O pecador, como Lúcifer, separa a luz do calor, a verdade do bem, e, por isso o inferno os pune com fogo que queima sem iluminar. Trevas no fogo ardente serão dadas aos que viram a luz da verdade e não a amaram com ardor.

Se a arte deve oferecer à vontade um verdadeiro bem a ser amado, deve-se perguntar se é lícita a representação artística do mal e do pecado.

A arte, embora distinta da Moral, não é independente dela. Ainda que seja legítimo representar artisticamente o mal moral, isto deve ser feito de tal modo que não incite nem induza ao pecado, e sim, à sua condenação. Uma sociedade relativista, que nega a existência do bem objetivo, e que, por isso, perdeu todo *senso* moral, tem que produzir uma arte da qual toda noção de bem está banida, uma arte em total desarmonia espiritual.

Ensinou Pio XII: "Espírito e harmonia são, pois, testemunhas recíprocas; tal como à abundância do espírito deve corresponder sempre a abundância de harmonia, assim também toda dissonância, onde quer que se verifique, nas ciências, nas artes, na vida, indica algum entrave à plena efusão daquele."

"Tal reciprocidade de relações aponta à reprovação os que, no domínio literário e artístico propagam o culto da desarmonia, e, como eles mesmos o afirmam, do absurdo. Que seria feito do mundo e do homem se o gosto e a estima da harmonia se perdessem? É, no entanto, isto o que visam os que tentam revestir de beleza e sedução o que é vergonhoso, pecaminoso, mau. E bem mais, para além da estética, sua ofensiva fere a própria dignidade do homem que, imagem do Espírito Divino, é essencialmente feito para a harmonia e a ordem."

"Não se nega, todavia, que o próprio mal possa ser apresentado sob a luz da arte verdadeira, desde que, entretanto, sua representação apareça ao espírito e aos sentidos como uma contradição oposta ao espírito, como o sinal de sua ausência. A dignidade da arte resplandece tanto mais quanto em maior grau refletir ela o espírito do homem, imagem de Deus, e, conseqüentemente, ela manifesta mais sua fecundidade criadora, sua plena maturidade, quando desenvolve o tema diverso da unidade e da harmonia por suas ações e pelos diferentes aspectos de sua vida." (Pio XII, Rádio Mensagem de Natal de 1957).

A arte deve visar o Belo, Bem claramente conhecido, como já citamos, e não o feio, que simboliza o contrário do bem. A arte deve ser ética, para ser verdadeiramente arte.

Por fim, a verdadeira obra de arte deve agradar racionalmente, proporcionando verdadeiro prazer estético. Belo é aquilo cuja vista agrada, ensinaram São Tomás e Aristóteles. Não pode haver agrado no feio. E, se tal ocorrer, é porque há um erro na inteligência, ou um desvio ilegítimo na vontade.

Por tudo isso, assiste razão a Hans Sedlmayer ao afirmar que a arte moderna "É um pensamento que renunciou totalmente à lógica, uma arte que renunciou à estrutura, uma ética que renunciou ao pudor, um homem que renunciou a Deus" (H. Sedlmayer, *La rivoluzione dell'arte* moderna, p. 111).

II - A Arte na Idade Média

Foi na Idade Média que a Arte cumpriu mais plenamente sua função de transfigurar o mundo para dar ao homem o desejo do céu com o amor do verdadeiro bem. Os estilos românico e gótico marcam o ápice da arte ocidental. Embora não se tivesse ainda o conhecimento de todas as leis da beleza - por exemplo, não se conhecia ainda a perspectiva - a arte medieval, dentro de seus limites, buscou, mais que nenhuma outra, o bem, a verdade, a beleza, reflexos de Deus no mundo. E por mais que a Idade média seja denegrida nos manuais escolares, nos slogans da imprensa, como a Idade das Trevas, é a sua luz que atrai continuamente torrentes de turistas que, embasbacados, contemplam o resplendor de seus vitrais, a poesia de seus castelos, a majestade de suas catedrais. O mundo continua a ter saudades da tão caluniada Idade Média, a "doce primavera da fé".

O estilo gótico

Em toda a história da arte, não se pode encontrar uma arte mais católica, mais religiosamente elevada, do que a arte medieval.

O estilo gótico representa o apogeu da arte. Até no século XX - século do feio e do monstruoso - apesar da propaganda a favor da Arte Moderna e apesar das calúnias contra a "Idade das Trevas", multidões vão à Europa extasiar-se diante da fachada de Notre Dame de Paris, admirar as torres que obrigam a olhar para o alto de Chartres, deslumbrar-se com a luz cantando nos vitrais das rosáceas.

Por que o gótico traz tal satisfação à alma humana?

1. Religiosidade do gótico

Em primeiro lugar porque nenhum estilo é tão religioso quanto ele. Gótico e religião são termos inseparáveis. É da essência desse estilo falar de Deus e do céu. Mesmo nos edifícios e obras profanas, o gótico põe algo de religioso que lembra Deus.

Se no âmago da beleza está o *bonum*, em nenhum outro estilo o *bonum* aparece em tão alto grau nem tão claramente. Toda beleza é uma teofania, mas a catedral gótica é a expressão artística da Teologia católica por excelência. Foi bem definido o gótico por Erwin Panofsky, quando ele disse que o estilo gótico é "a filosofia escolástica na pedra".

2. Elevação moral

O estilo gótico, como nenhum outro, respeitou as leis da moral e procurou incentivar os homens à virtude.

No gótico, encontra-se por toda parte pudor, recato, pureza. Não se estadeia o nu, não se salientam as formas físicas. As roupas são descentes, os gestos e atitudes são recatados. As linhas arquitetônicas são puras. A catedral é casta.

O gótico, além disso, é temperante, e mesmo, por vezes, austero. Nele não há excessos - não falamos, evidentemente, do flamejante, que foi a decadência do gótico e o começo do fim da verdadeira arte católica - nele não há exageros. Tudo é equilibrado. Nas abadias há austeridade; nos pátios dos castelos, alegria moderada. Em todas as obras - religiosas ou civis - nas catedrais, nas abadias, nos castelos e nas casas, há seriedade.

O gótico incentiva ao bem e à verdade porque tudo nele incentiva à luta. Nele há mais do que simples força, há combatividade. Torres, fossos, ameias, barbacãs, muralhas, tudo no castelo fala da existência do mal que é preciso combater. Na catedral, as esculturas lembram continuamente o juízo, o inferno e o demônio tentador. Diabos arrastam para o abismo infernal os reis e até os príncipes da Igreja, e mesmo os Papas, para lembrar que todos, se não combaterem, perder-se-ão. Os torreões dos castelos falam de guerra, e as torres das catedrais lembram que a Igreja é militante. E a prudência no gótico espreita pelas seteiras e vigia pelos caminhos de ronda.

Todas as demais virtudes podem ser encontradas simbolicamente no gótico: a justiça, a caridade, a esperança e principalmente a fé, porque tudo no gótico fala de Deus e conduz a Ele.

3. Lógica

Já foi dito que o gótico é uma escolástica de pedra. Assim como no silogismo escolástico nada pode ser tirado e nada pode ser acrescentado, assim também, no silogismo arquitetônico gótico, tudo é necessário e nada é supérfluo. Pilastras, arcobotantes, colunas e ogivas se interligam, uns elementos sustentando os outros para, no alto, exaltarem a cruz.

A fachada ou a planta de uma catedral podem ser comparadas, quanto à lógica e à clareza, com uma questão escolástica com todos os seus argumentos, os "*sed contra*", as soluções e as respostas aos argumentos. E a catedral é, então, uma "Suma" em pedra, tal a sua ordenação lógica.

Quanto às regras estéticas, a Idade Média não teve, desde o início, o conhecimento de todas. Mas, à medida que as conhecia, procurava escrupulosamente respeitá-las porque eram a vontade de Deus regulando a arte.

4. O Belo no gótico

Da bondade e da verdade do estilo gótico é que nascia o seu *pulchrum*. Belo sereno e cheio de paz, resultante da harmonia de todos os valores, da temperança com que os bens eram amados, da força consciente de si mesma na busca da justiça.

"*Pureté, sérénité, majesté...*", disse alguém a respeito da fachada de Notre Dame de Paris.

Pureza nas formas materiais, serenidade na alma, majestade no conjunto, tais são alguns dos valores do gótico que o tornam o mais católico dos estilos de arte já produzidos, e, por isso mesmo, o que mais fala a Deus.

O flamejante

O estilo flamejante é a expressão da decadência da alma medieval. Não querendo progredir mais no amor a Deus, o homem medieval principiou a decair, porque, ou se ama a Deus, ou se decai. O homem medieval cansou-se de buscar a Deus através da contemplação das criaturas.

Tal cansaço levou-o a buscar não mais a Deus nos valores espirituais e transcendentais, mas a procurar sua felicidade apenas nas próprias criaturas. Ele passou a buscar não o *bonum* mais

elevado, mas o *bonum* natural; o puramente agradável, de início, e depois, o prazer.

A contracurva flamejante é o símbolo dessa inflexão que levou o homem a buscar o mero prazer *sensual*. Outra prova disso está no amor à decoração excessiva que levou a abandonar a pureza de linhas e a lógica serena do gótico radiante.

O gótico flamejante perdeu elevação. Ele não mais buscava o céu, e sim a terra. Passa-se a preferir o gracioso ao sublime, o risonho ao sério. Como resultado, as ogivas foram se abaixando e alargando cada vez mais, até desaparecerem numa horizontalidade chapada, símbolo do apego ao terreno e da falta de impulso para o céu. As estátuas passaram a ser de pouca altura e, às vezes, *sensuais*. A busca intemperante do prazer levou o homem decadente do fim da Idade Média a perder equilíbrio diante da alegria e da dor. Nas catedrais surgem estátuas-caricaturas que exploram o grotesco e o ridículo.

Exagerou-se o riso e a dor. Os jazentes (*gisants*) - estátuas jazentes sobre as lajes tumulares -- perderam a serenidade católica diante da morte, resultante da dor e da esperança e que eram bem manifestadas nas esculturas tumulares do gótico primitivo e do gótico radiante. Dor, porque a morte é um castigo terrível. Esperança, porque é certo que haverá a ressurreição.

O homem do período flamejante exagerou a dor diante da morte, porque não mais tinha a mesma esperança. E já não tinha tanta esperança, porque sua fé bruxuleava.

Apareceram, então, os "gisants" horrendos e monstruosos: corpos putrefatos, devorados por vermes, esqueletos triunfantes, cadáveres decompostos e atormentados, contorcidos nos estertores de uma morte que se pensava sem ressurreição. Portanto, sem esperança.

As figuras da morte, do juízo e do inferno tornaram-se obsessivas. Começada a era do prazer, nascia com ela o desespero.

A perda da temperança e da pureza levaria à perda da combatividade e da fortaleza. Não mais muralhas nem fossos. Não mais couraças e elmos de ferro. Paz, paz. Mais vale a astúcia e a fraude do que a luta. Sobretudo, o que vale mais para o homem intemperante é o gozo.

As couraças se adelgaçaram e enfeitaram. O penacho tornou-se mais importante que o elmo, e a exibição e a vanglória valiam mais do que a proeza.

Nas estátuas buscou-se mais o real do que o ideal. Daí o retrato que acariciava o orgulho dos doadores e benfeitores, esculpido ajoelhado aos pés dos altares que haviam financiado, para que o povo, rezando à Virgem, os admirasse.

O flamejante não dava o *bonum* de que a alma tinha sede. Logo vieram os sofismas a criar falsos *verum*.

Com o nominalismo do fim da Idade Média entrou a gnose, e a representação do que dizia a Fé foi substituída pelo simbolismo hermético do "*trobar clus*" e do "*dolce stil nuovo*", em cujas ambigüidades se escondia a heresia.

A cabala irrompeu nos meios cultos, pretendendo oferecer a conciliação universal de todas as crenças.

Orgulho e sensualidade foram as causas da decadência medieval. Nesses dois vícios estão as raízes do estilo flamejante, que preparou a primeira revolução na arte, o Renascimento.

III - A Renascença - Culto ao Homem e Negação do *Bonum*

Foi o Renascimento que, no campo da arte, pôs fim à "doce primavera". Seu antropocentrismo rebelou-se contra a cosmovisão teológica medieval. Enquanto a Idade Média Cristã via tudo em função de Deus - princípio, centro e fim de todas as coisas - o Renascimento pagão colocou o homem no lugar de Deus, o ser contingente no lugar do Ser Absoluto.

O Renascimento renegou todos os valores da estética medieval e quis reviver a arte greco-romana. É claro que isto não era senão o fruto da aceitação da cosmovisão pagã que o renascimento considerava a única verdadeira. O Renascimento foi, portanto, uma apostasia.

A doutrina do humanismo renascentista era panteísta e gnóstica. Ela não aceitava a existência de um Deus transcendente e criador do universo a partir do nada. Nos escritos dos grandes teóricos renascentistas - Marsílio Ficino, Pico de Mirandola, Leonardo, etc. - a ideia de que Deus se identifica com o mundo está prudentemente subjacente em todos os pensamentos, e mesmo, por vezes, aflora aqui e acolá de modo mais claro. Os pensadores e artistas do Renascimento repetiam as fábulas e mitos do paganismo e procuravam conciliá-los com os dogmas do Cristianismo. Nas obras de arte, elaborou-se um verdadeiro código, que permitia representar com temas cristãos os mitos pagãos, e vice-versa. A cabala seria a "ciência" secreta que permitia conciliar o neo-platonismo pagão, o judaísmo e o catolicismo.

Numa concepção gnóstico-cabalística, o simbolismo religioso foi substituído pelo simbolismo hermético. O véu da matéria não cobriria um símbolo teofânico, mas ocultaria a própria divindade, imanente em cada criatura, transformada assim em ídolo.

Em vez da "escada de Jacó" dos símbolos e alegorias sacrais, que o homem deveria subir pela contemplação, para chegar até Deus, haveria uma sucessão de véus e camadas de segredo que encobririam o Deus oculto. Daí a iniciação. O hermetismo era a substituição e a caricatura da sacralidade. Ela era uma anti-escada de Jacó, pela qual o homem baixaria, como Orfeu, ao ignoto infernal. A arte se tornou esotérica.

O panteísmo imanentista do Renascimento tinha como resultado um naturalismo absoluto, negador de toda a sacralidade do universo.

Não existia o *Bonum* absoluto e, conseqüentemente, nenhum *bonum* era símbolo sacral de uma realidade, e nem transcendente. O *bonum* dos seres seria somente um valor natural, despojado de qualquer sacralidade. Daí a identificação do *bonum* com o prazer, a beleza física, o poder, a glória humana, etc. Os bens supremos seriam os valores naturais divinizados.

Os anjos do sorriso da catedral gótica, nos quais tudo falava do céu, passaram a ser, no Renascimento, moleques de rosto acanalhado, como nas telas de Fra Filippo Lippi; seres de rosto vazio e misterioso, como nas obras de Piero de la Francesca, ou, então, travessos e gorduchos cupidos nus, como no quadro Madona di San Sisto, de Rafael.

Para o renascentista, a palavra "virtù" não significava virtude sobrenatural, mas sim poder, força, riqueza, beleza, talento e qualquer outro bem natural. César Bórgia, assassino, tinha

virtude.

Deixou-se de aspirar às belezas celestiais e passou-se a viver somente para "questo bel mondo". No dizer de Etienne Gilson, o Renascimento foi a primeira época da história em que o homem se mostrou não só conformado, mas até contente com sua expulsão do Paraíso.

Renascimento, como toda doutrina gnóstica, está cheio de contradições dialéticas. Ao mesmo tempo que se divinizava a natureza, dizia-se que o criador do mundo era o demiurgo, o deus do mal. Fora ele quem dera sua lei a Moisés no Sinai. Portanto, essa lei era má e não se deveria obedecer aos dez mandamentos.

Toda a moral católica passou a ser atacada, e os que a praticavam passaram a ser considerados ou hipócritas ou tolos simplórios.

O Renascimento foi um movimento imoral por negar a moral verdadeira. Ele, por isso, separou a arte da moral. Daí o nudismo e o deboche de certas obras renascentistas. Muitos artistas do tempo, além disso, se ufanavam de crimes contra a natureza e faziam a apologia da sodomia. Outros foram criminosos, mas nem por isso deixaram de ser idolatrados. Benevenuto Cellini era assassino, mas um Papa o declarou acima da lei, por causa do seu extraordinário talento artístico. (Cfr. Lavisse, E. et Rambaud, A., *Histoire Générale du IV Siècle à nos jours* - tomo IV, pag.3).

Não era pela virtude e pela ascese que o homem se salvaria, mas pela gnose e pela magia.

As leis naturais que governam o mundo físico teriam sido feitas pelo demiurgo. Outras leis mais poderosas e verdadeiras governariam o mundo real e oculto das partículas divinas imersas na matéria. Tais leis ocultas é que seriam manipuladas pela magia.

Quase todos os grandes mestres do renascimento praticaram a magia. Ficino praticava a magia órfica e fazia aparecerem os espíritos dos planetas. Pico de Mirandola, Leonardo, Lazarelli, Agripa de Netelshheim e Campanella praticaram a bruxaria.

Edgar Wind mostra como os símbolos mágicos pululam nas grandes pinturas e esculturas renascentistas, e que elas têm um significado oculto, impossível de ser compreendido pelo vulgo não iniciado na gnose (Cfr. Edgar Wind, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972).

Com isso tudo, a arte renascentista negou à alma o *bonum* que a ela apetece. Como compensação, procurou-se hipertrofiar o valor do conhecimento, isto é, do *verum*. O Renascimento divinizou a razão humana e procurou criar na terra um paraíso racionalista. O racionalismo e o imoralismo da obra de arte. A técnica artística passou a ser louvada e admirada como um valor em si mesmo, pouco importando se o conteúdo expresso era santo ou blasfemo. Nunca as leis estéticas foram tão idolatradas e respeitadas. A exclamação de Paulo Uccello, que acordava sua esposa para lhe dizer: "Se tu sapessi... quanto è bella la perspectiva!", pode ser tomada como típica de toda a mentalidade estética do classicismo: não é a beleza que é amável sobretudo, mas sim a técnica para alcançá-la. Daí resultou o tecnicismo do Renascimento.

O Concílio de Trento e a Contrarreforma católica puseram freio à devassidão renascentista,

mas não conseguiram destruir totalmente seu espírito pagão. O barroco vestiu as 'Vênus', mas não lhes mudou a alma. "*Il lupo perse il pelo, ma non il vizio*". De modo geral o Barroco não foi tão imoral como o Renascimento, mas foi, entretanto, tão humanista e naturalista quanto ele. Não houve uma Contrarreforma na arte como houve na Religião, e, por isso, a revolução na arte foi adiante, após um recuo temporário e estratégico.

Repetindo: em síntese, o Renascimento, negando a existência de um Deus Criador, negou o *Bonum* absoluto, e, como consequência, o *bonum* da obra de arte renascentista era sempre um valor puramente natural, despojada de sacralidade, incapaz de dar verdadeira satisfação à vontade, deixando a alma humana sedenta do Absoluto.

Como compensação, o Renascimento supervalorizou o *verum* criando uma arte racionalista e técnica, em que a forma era o valor fundamental e quase único, pouco importando o bem do conteúdo. Procurou-se, ainda, satisfazer a inteligência pela rígida obediência às leis estéticas.

A obra de arte renascentista satisfaz parcialmente a sensibilidade graças ao agrado pela beleza material. Porém, na obra de arte clássica não havia Deus presente pelo sacral. E a ausência de Infinito frustrava o anseio da alma pelo Absoluto.

Na arte renascentista é possível distinguir duas correntes que se entrelaçam como as duas serpentes no caduceu de Hermes: uma é a corrente materialista, racionalista e panteísta; a outra é a corrente gnóstica, antirracional e mágica. Ambas são naturalistas, pois o panteísmo só reconhece a natureza visível como existente e divina, enquanto a Gnose põe a realidade divina no espírito enclausurado no fundo de toda criatura. Por isso, o Humanismo renascentista, quer em sua forma panteísta, quer em sua forma gnóstica, adorou o Homem

1. a) O Humanismo Gnóstico do Renascimento

Marsilio Ficino, o mestre da Academia Platônica de Florença, fez o humanismo renascentista seguir as trilhas gnósticas do hermetismo. Não só traduziu o Hermes Trimegisto, mas propagou a tese do Pimandro, segundo a qual "a grandeza do homem reside em sua essência diversa. Sua natureza íntima participa da divindade; trata-se de um deus decaído, mas que, sobre esta terra, será sempre um exilado guardando a lembrança da pátria longínqua, para a qual ele deve, e não pode deixar de voltar" (*E. Garin Moyen âge et Renaissance*, Gallimard, Paris, 1969, p. 226).

"No Asclepius os humanistas tinham lido com emoção a célebre exaltação do poder humano que eles adoravam: "O homem é um ser admirável, digno de estima e de respeito, que assume a natureza de um deus como se fosse ele mesmo um deus" (*E. Garin, op. cit., p. 225*).

Segundo Ficino, a beleza de Deus se reflete em espelhos: o anjo, o espírito humano e a matéria... O brilho e a perfeição desse rosto [de Deus] qualquer que seja o espelho em que Ele se reflita, deve ser chamado beleza universal, e o desejo que impele para essa beleza tem o nome Amor" (*E. Garin, op. cit., p. 229*).

1. b) O Humanismo Panteísta do Renascimento

A corrente panteísta do Renascimento, por vezes, via no homem o ápice e o rei do universo. A Natureza era o corpo de Deus que se manifestaria através da razão humana.

Tanto para a gnose quanto para o Panteísmo naturalista, sendo o homem deus, não deveria obedecer a ninguém a não ser a si mesmo. Nenhum mandamento poderia ser-lhe imposto. Em consequência, o Renascimento caiu na mais completa imoralidade. Os costumes tornaram-se tão imorais que o próprio Machiavel - ele mesmo, mestre do imoralismo mais cínico - criticou os costumes degenerados de seu tempo (Cfr. Jacob Burckhardt - *La cultura de Renascimento en Itália*, edic. Obras Maestras, Barcelona, 1959, pp. 328, 329, 2a edição).

Destas cosmovisões - a gnóstica e a panteísta - tinha que nascer, então, uma arte em que o belo era separado do Ser absoluto e transcendente de Deus. Beleza e Ser foram divorciados. A beleza e, portanto, também a arte, perderam seu fundamento metafísico. A arte foi separada da moral. Ela deixou de ser um meio para fazer amar o Bem em si, e a virtude. Desde que a obra de arte fosse bem executada, ela poderia representar ou incitar ao vício. A arte passou a manifestar uma mentalidade naturalista e hedonista que buscava o prazer como bem supremo do homem, e que pretendia reconstruir, na terra, o paraíso perdido. A ciência e a técnica seriam as ferramentas do Homem para fazer do vale de lágrimas o Éden dos prazeres *sensuais*. A Razão redimiria a Humanidade.

Para os herméticos gnósticos, seguidores de Ficino, atingia-se a divinização, não pela obediência aos mandamentos de um Deus transcendente, e sim por uma "visão interior que dá o número e o ritmo, isto é, a alma dos seres." (*Garin, op. cit., p. 228*). "Todas as coisas criadas têm uma parte de verdade, isto é, uma alma, quer sejam plantas, rochedos ou estrelas do céu. É lá que reside sua vida secreta, que é ritmo, forma, luz e beleza. Porque a verdade não é jamais um termo de lógica, uma abstração, um conceito, mas um sopro divino, um princípio de vida, uma harmonia, uma graça (...) Toda a filosofia de Ficino - se se pode dar-lhe ainda esse nome - se resume nessa intuição da realidade percebida como vida, ordem e beleza" (*E. Garin, op. cit. p. 228*). "Filosofar é amar a Deus e retornar para Ele. Filosofia e religião se confundem, e seu fim é este momento da vida espiritual no qual a contemplação suprema conduz à comunhão com o divino" (*E. Garin, op. cit., p. 230*).

Assim, a arte seria um dos meios de entrar em comunhão substancial com a divindade. Compreensão puramente racionalista e naturalista da beleza, ou intuição mágica do Belo para a divinização do homem seriam arte.

A separação da Beleza e do Bem

A arte do Renascimento voltara as costas à beleza do mundo enquanto meio para conhecer as perfeições infinitas de Deus. Ela não fornecia à alma sequiosa de infinito a água refrescante da beleza. Não oferecia à vontade do homem o Bem pelo qual aspira. Em compensação procurava dar plena satisfação à inteligência, fazendo obras, ou inteiramente racionais e inteligíveis, ou obras esotéricas, que só se compreendiam com a posse de um código de sinais. Nos dois casos, era especialmente a inteligência que era satisfeita. Ao mesmo tempo, procurava-se fazer obras de arte que agradassem à *sensibilidade* e mesmo à *sensualidade*.

NATUREZA HUMANA:

ALMA:

1 - Inteligência - Verdade

2 - Vontade - Bem

3 - Sensibilidade - beleza agradável

CORPO

A incompatibilidade da arte imoral do Renascimento com a Fé

Que a arte renascentista foi imoral e, por isso, antirreligiosa, é confirmado de modo indireto por Symonds. Ele constata uma oposição radical e inconciliável entre a arte e a religião. Erroneamente, ele estende a oposição da religião para com a arte do renascimento, para a arte em si mesma. O que é um absurdo. Mas, se aplicarmos seus argumentos apenas à arte renascentista, Symonds tem plena razão no que diz, porque demonstra a impossibilidade de conciliação entre Catolicismo e Renascimento.

(Os textos a seguir, entre colchetes, são nossos):

"O espírito do Cristianismo e o espírito das artes figurativas [do Renascimento, diríamos nós] são incompatíveis entre si, não porque estas sejam imorais, mas porque elas não podem subtrair-se às associações *sensuais*. As artes plásticas [do Renascimento] lutam sempre para levar-nos à amável vida da terra, da qual a fé trata de salvar-nos. Elas nos recordam constantemente a existência de corpo, que a devoção quer que esqueçamos. Os pintores e escultores glorificam o que os santos e os ascetas sempre mortificaram. As obras primas de um Ticiano ou de um Corregio, por exemplo, afastam a alma da compunção, da penitência e até da adoração, para fazê-la recrear-se nos deleites de um rosto juvenil, de uma cor resplandecente, de um movimento gracioso, de uma delicada emoção. Mais ainda, o artista pode abusar dos motivos religiosos para algo ainda pior do que sugerir noções puramente sensuais (...) Quando o adorador suspira para voar nas asas do êxtase até Deus, até o infinito, ou o inefável e nunca realizado, como vai tolerar o contato com essas formas esplêndidas, nas quais o prazer da vista e o orgulho da vida, ainda que pretendam servir a religião, lhe recordam toscamente a bondade da vida *sensual*? (...) A sublimação e a elevação que a arte confere aos encantos carnis são inimigos do espírito que não dá trégua aos impulsos da carne, nem entra em acordo com eles. A arte, tal como se desenvolve em suas fases mais perfeitas na escultura grega e na pintura veneziana, dignifica a vida mundana do homem, enquanto Cristo, numa linguagem religiosa que não admite composições, prega o mais alheio a esse modo de vida: a mortificação, a abstinência dos prazeres carnis, a fé na bem-aventurança eterna no além, a renúncia a todos os laços sociais e familiares (...). Esta história [um caso de pintura de um S. Sebastião de Fra Bartolomeu, discípulo de Savonarola, que escandalizava e tentava as devotas] é um exemplo cru do divórcio entre a devoção e as artes plásticas. A dificuldade de uni-los, de tal modo que estas fortaleçam aquela, não está ao alcance da capacidade ilustrativa da arte. A verdadeira meta da religião reside na contemplação e na conduta. A arte, pelo contrário, aspira a uma encarnação *sensitiva* dos pensamentos e sentimentos que deem ao homem um gozo espiritual. Há, sem dúvida, muitos pensamentos que escapam à possibilidade de ser expressos desse modo: só se revelam como abstrações ao intelecto filosófico, ou como dogmas para a consciência teológica. A aliança entre a arte e a filosofia, ou a arte e a teologia, no campo específico da religião ou de especulação, é, portanto, irrealizável. Existem, apesar disso, muitos sentimentos que não podem chegar a reverter, em rigor, uma forma *sensível*; tais são, precisamente, os sentimentos religiosos, nos quais a alma abandona a esfera dos sentidos e se levanta acima do mundo real, para buscar a liberdade da religião do espírito.

Entretanto, mesmo reconhecendo a verdade desse raciocínio, carece de base científica sustentar que existe uma hostilidade aberta entre a religião e a arte só porque esses dois mundos não podem entrar em perfeito contato. O que acontece é que eles se movem em órbitas separadas; suas metas são distintas e cada uma delas deve ser deixada em liberdade para que se aperfeiçoem por sua conta e modo" (John Addington Symonds, *El Renacimiento en Italia, Fondo de Cultura Economica, Mexico*, Buenos Aires, 1957, 2o. vol., 1o. vol. pp. 674 a 677; original: *Renaissance in Italy*, 1875 a 1886).

O Renascimento: primeiro passo da emancipação do homem moderno

"Entretanto, a pintura [renascentista] não podia chegar à verdadeira medula do cristianismo, tal como o concebiam os fanáticos. E tampouco fez o que a Igreja esperava dela. Em vez de reforçar as cadeias da autoridade eclesiástica em lugar de robustecer o misticismo e o ascetismo, o que a pintura [renascentista] fez foi devolver à humanidade o sentido da dignidade e beleza, ajudando a demonstrar, assim, a impossibilidade de manter de pé o ponto de vista medieval, pois a arte é algo essencial e irrefreavelmente livre; e ainda mais, livre, precisamente nesse reino, do deleite dos sentidos, ao qual a religião conventual vira as costas em busca de sua própria liberdade estática de contemplação".

"O primeiro passo na emancipação do espírito moderno foi dado, pois, pela arte, ao proclamar ante o homem a alegre nova de sua bondade e de sua grandeza, num mundo cheio de gozos variados, criados precisamente para ele." (J.A. Symonds, op. cit. vol. 1, p. 678).

O renascimento foi, então, a primeira revolução na arte ocidental, visando dar ao homem um fim puramente *sensual*, terreno, num mundo novo. Havia, então, na arte renascentista, um repúdio ao cristianismo e à sua moral e fé. Porém, havia ainda mais, e havia pior: havia a tentativa de obrigar o cristianismo a reconciliar-se com o paganismo, numa síntese apóstata.

"Somente o método científico pôde, a longo termo, permitir que chegassem àquele ponto superior, situado já fora do cristianismo e do paganismo, no qual o ideal clássico de uma vida natural moderna e gozosa é restaurado na consciência educada pelo Evangelho. Era esta, seguramente, a religião ainda inata ou germinal, que vagamente profetizou Joaquim de Flora quando dizia que o reino do Pai tinha passado, o reino do Filho estava passando e o reino do Espírito Santo haveria de vir. A essência dessa religião vai implícita em todo o processo ascendente da mente humana; e, ainda que um credo tão altamente intelectualizado como este não possa encontrar nunca expressão adequada nas artes figurativas, não há dúvida de que a pintura do século XVI constitui um passo importante para ele. Aqueles pintores foram os primeiros que lograram humanizar a religião da Idade Média, proclamar o verdadeiro valor do paganismo antigo que traz o espírito moderno e fazer com que ambos revissem aos fins de uma arte livre e sem estorvos" (J.A. Symonds, op. cit., p. 680).

Nesses textos de Symonds vem confirmado o plano que levou o Ocidente a apostatar do cristianismo e, pior, tentar fazer uma fusão monstruosa entre paganismo e cristianismo.

Entretanto, o que se conseguiu com a Revolução Renascentista foi frustrar a arte, impedindo que ela atingisse seu fim último: levar o homem a amar a Beleza-Bondade-Verdade, isto é, o Deus trino, transcendente, eterno e imutável.

A arte naturalista, *sensual*, hedonista levou o homem ao egoísmo, que só produziria ódio,

guerra e morte. Do casamento do racionalismo com o hedonismo só nasceram monstros (Goya: *O sonho da razão gera monstros*. Apud H. Sedlmayr, *La Perdita del Centro*, p. 177).

Já no próprio seio do renascimento nasceu uma corrente que, não querendo o cristianismo, mas recusando o racionalismo, lançou-se no abismo oposto ao do racionalismo naturalista: caiu na gnose intuicionista e irracional. Essa corrente manifestou-se naquilo que se costuma chamar de Maneirismo, e que H. Read diz que melhor teria sido denominada de Contra Renascença.

Os princípios dessa corrente, explicitados por H. Read no pensamento de Montaigne, são claramente gnósticos, embora Read não os classifique como tais.

Contra Renascimento Maneirista

As características desse Contra Renascimento, filho do classicismo hermético, são, entre outras, as seguintes:

1º - Rejeição da Realidade Objetiva:

"O maneirismo assinalou uma revolução na história da arte (...) pela primeira vez a arte divergia deliberadamente da natureza" (A. Hauser, *Maneirismo*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1993, p. 16).

2º - Dualismo metafísico e conseqüente pensamento dialético:

Para o pensamento maneirista "nada neste mundo existe de maneira absoluta, e o oposto de toda realidade é também real e verdadeiro. Tudo se expressa em extremos opostos a outros extremos, e é através desse pareamento paradoxal de opostos que a afirmação significativa é possível. (...) a verdade tem inerentemente dois lados, a realidade é bifronte e (...) aderir à verdade e à realidade implica evitar toda super simplificação e abranger coisas em sua complexidade" (A. Hauser, op. cit., pp. 21-22).

Daí o paradoxo ser uma típica figura do maneirismo. "O paradoxo em geral implica uma vinculação de inconciliáveis, a *discordia concors*, o rótulo frequentemente aplicado ao maneirismo, indubitavelmente reflete um elemento essencial nele (...) expressa o princípio dialético subjacente ao conjunto da perspectiva maneirista. Esta assenta não apenas na natureza conflitante de uma experiência ocasional, mas na ambigüidade permanente de todas as coisas, grandes e pequenas, e na impossibilidade de alcançar a certeza a respeito de qualquer coisa". (A. Hauser, op. cit. p. 21).

3º - Negação do conhecimento racional e de certezas é, portanto, a terceira característica do pensamento maneirista.

4º - Negação do ser; só existe o devir.

Como escreveu Montaigne:

"Il n'y a aucune constante existence, ny de nostre estre, ny de celui des objects. Et nous, et nostre jugement, et toutes choses mortelles, vont coulant e roulant sans cesse. Ainsi il ne peut

establiir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé estans en continuelle mutation et branle" (Montaigne, *Essais, Pléiade*, Paris, p. 679, apud A. Hauser, op. cit. pp. 46-47). (Não há nenhuma existência constante, nem de nosso ser, nem dos objetos. E nós, como nosso julgamento, e como todas as coisas mortais, vamos nos escoando e rolando sem cessar. Assim, não se pode estabelecer nada de certo quer de um quer de outro, estando o julgador e o julgado em contínua mutação e instabilidade).

5º - Negação da identidade do ser:

"Não somente a natureza da realidade externa e objetiva se modifica de acordo com o ponto de vista subjetivo, não somente tudo o que percebemos é 'alterado e falsificado por nossos sentidos', mas o 'eu' também muda tão acentuadamente de caso para caso que não há possibilidade de captar sua verdadeira natureza (...) motivo pelo qual a dúvida é lançada sobre a própria natureza e permanência do eu. Este foi o golpe demolidor contra a fé na identidade do ser humano, do qual a cultura da Renascença nunca se recuperou; sem isso não pode haver explicação para o maneirismo, seja como visão de vida, seja como estilo artístico. A distorção nas artes visuais, o uso exagerado e impaciente da metáfora na literatura, a frequência com que os caracteres no drama como outrem e questionam sua própria identidade, são apenas meios de expressar o fato de que, enquanto o mundo objetivo se tornou ininteligível, a identidade do ser humano foi abalada e se tornou vaga e fluida. Nada era o que parecia ser, e tudo era diferente do que denotava ser. A vida era disfarce e dissimulação e a própria arte ajudava não só a mascarar a vida como a discernir sua máscara" (A. Hauser, op. cit., p. 49).

Se nos estendemos nesta questão e nestas citações, é porque tudo isto tem profunda relação com o pensamento e a arte de nossos dias.

O racionalismo renascentista teve sua expressão maior na figura de Descartes (1596-1650). O século XVIII assistiu o triunfo do racionalismo com os chamados filósofos iluministas.

Conforme Herbert Read, o racionalismo foi fatal para a arte que "murcha e morre nos (...) excessos da razão. E foi porque, não pela primeira vez na história do homem, a razão se tornou predominante na filosofia da arte, que a arte do século XVIII sofreu um eclipse tão completo" (H. Read, *A arte de agora, Perspectiva*, S. Paulo, 1972, p. 15 - Original, Art now).

Entretanto, se coube ao racionalismo cartesiano a explicitação de várias das leis da arte e o revigoramento da lei das três unidades no teatro, foi também Descartes que salientou que o belo é o que agrada pela proporção entre o objeto belo e aquele que o contempla. Deste modo, ele ajudou a levantar o problema do subjetivismo na arte, questão típica da corrente irracionalista.

Em contraposição à estética racionalista se acha Giam Batista Vico. Em sua obra *Scienza Nuova*, ele sustenta a teoria da sociedade como organismo e procura qual o lugar que nela cabe à arte. Defende uma teoria estética totalmente oposta à do ideal clássico racionalista. Para Vico, a poesia foi a primeira forma de metafísica do homem primitivo, anterior ao aparecimento da razão e da formação dos conceitos universais. A poesia depende, segundo Vico, apenas da imaginação e não da inteligência discursiva e abstrativa. "Em épocas

civilizadas a poesia só pode ser escrita por aqueles que possuem a capacidade de suspender a operação do intelecto, de colocar a mente em grilhões e de voltar ao modo irrefletido de pensamento, característico da infância da raça" (H. Read, op.cit., p. 17).

Comentando a obra de Vico, Read expõe aí o ressurgimento de um pensamento irracionalista que vai se alternar, de modo pendular, com o mais extremo racionalismo, no processo histórico da sociedade ocidental. Segundo Read, "a totalidade da tradição moderna em arte é um resultado direto de tal abordagem da arte; a arte não mais concebida como um ideal racional, um penoso esforço rumo à perfeição intelectual, mas a arte concebida como um estágio na história ideal da humanidade, como um modo pré-lógico de expressão, como algo necessário, inevitável e orgânico, a linguagem da Era Heróica, a expressão do heroísmo imaginativo na vida do artista em qualquer época" (H. Read, op. cit., p. 18). Expressão maior desse irracionalismo na arte foi então o Romantismo.

IV - Da Renascença ao Romantismo

É patente a relação entre estes princípios do maneirismo e o pensamento romântico. Não é tão clara a relação entre Ficino e o idealismo romântico alemão que Garin põe em relevo ao dizer:

"O grande mérito de Ficino é o de ter sido o tradutor e o ilustrador das obras de Platão e Plotino, e dos escritos mais importantes do platonismo até Psellos. Foi uma obra insigne a de ter imposto a toda a Europa esta filosofia, ou antes esta atitude espiritual e este horizonte especulativo cujos ecos se farão sentir em pleno idealismo romântico. Após Ficino, não há uma obra que não traga a marca direta ou indireta de sua influência. Sem ele, esta redescoberta de interioridade e estes aspectos novos que caracterizam a vida moral e religiosa dos séculos XVII e XVIII seriam incompreensíveis. Herdeiro da corrente mais sutil da filologia humanista, ele foi um dos mestres da consciência moderna" (E. Garin, op. cit., p. 233.)

Vê-se por aí que a influência do hermetismo gnóstico de Marcílio Ficino foi mais longe do que em geral se pensa...

O período posterior ao Barroco e ao Maneirismo, revela uma retomada do movimento revolucionário na arte, causada quer pelas modificações tendenciais na alma do homem do século XVIII, quer pelos sofismas dos filósofos e enciclopedistas racionalistas, quer pela "filosofia irracional de Rousseau. Tais tendências e sofismas corroeram lentamente os princípios do classicismo e prepararam uma segunda revolução política e estética: a Revolução Francesa e o Romantismo.

A Revolução Romântica: A Beleza separada da Verdade

Assim como o Renascimento negou o *bonum* na obra de arte, o Romantismo negou o *verum*. Porque se o Belo é o bem claramente conhecido, não havendo bem, nada há para ser conhecido.

O Renascimento separou a arte da moral, mas respeitou muito as leis da estética, pois superexaltou a relação entre beleza e a razão. Ora, se o decálogo não devia ser respeitado na obra de arte, por que se deveriam respeitar as leis estéticas, muito menos importantes do que os dez mandamentos?

Deste modo, o Romantismo nada fez mais do que tirar as consequências lógicas dos princípios estéticos do Renascimento. Ele é uma consequência do Renascimento e, além dessa relação lógica com ele, ele tem também as mesmas fontes e princípios doutrinários: tanto quanto a Renascença, o Romantismo é gnóstico e panteísta. Nele também se podem encontrar as duas serpentes as duas serpentes enroscadas do caduceu de Hermes. No romantismo lírico e simbolista se oculta a serpente gnóstica irracional e mágica. No Romantismo racionalista do Naturalismo e do Realismo se encontra a serpente do Panteísmo.

O Romantismo vai levar mais adiante o processo revolucionário na estética, declarando que a beleza nada tem a ver com a verdade. A beleza não deveria ser nem moral nem lógica, mas apenas agradável, satisfazendo então apenas à sensibilidade e não à inteligência (pela verdade) e à vontade (pelo bem). E era lógico que o romantismo recusasse a união da beleza com a verdade, dado que para a filosofia que o gerou - o idealismo - a verdade objetiva não existe.

Para os idealistas, assim como para os românticos, na correspondência da ideia do sujeito ao objeto conhecido, o elemento determinante era a ideia do sujeito. Era a ideia que criava o objeto. Portanto, a verdade era subjetiva. Cada um tinha a sua verdade particular, não existindo verdade objetiva.

Consequentemente, a beleza nada tinha que ver com a verdade. Belo era o que agradava, ainda que fosse objetivamente feio. O artista deveria, pois, se deixar levar por seu agrado pessoal e não pela razão. A arte não teria que obedecer a nenhuma lei racional e objetiva. A estética caía no subjetivismo e no relativismo.

Como já dissemos, se a arte não devia sujeitar-se aos dez mandamentos, porque deveria acatar as leis da estética? Negadas as leis morais, porque se obedeceriam às regras lógicas na arte?

São conhecidas as raízes esotéricas, cabalísticas e pietistas do Romantismo. As três raízes do Romantismo - o esoterismo, o pietismo, o idealismo filosófico - eram irracionaisistas.

Os esotéricos do século XVIII tinham uma doutrina tipicamente gnóstica. Eles condenavam a razão e defendiam o sonho como meio de apreensão do real. O mundo concreto seria falso. Ele era o produto do pensamento - sonho da razão. O universo real só podia ser atingido pela anulação da razão através do sonho, da hipnose magnética, do sonambulismo, do "êxtase" ou das drogas. A anulação e a destruição da razão acabariam com a dualidade sujeito-objeto, permitindo a unificação do eu com o mundo. E, nesta união, seria reconstituída a própria divindade.

Os pietistas - seita protestante de caráter pentecostal e místico - fundada por Spenner - inspiraram-se nas doutrinas cabalísticas de Jacob Boehme. Eles praticavam a alquimia tendo em vista mais a transmutação do homem em Deus, do que a do chumbo em ouro. Admitiam a dialética do ser, isto é, cada coisa seria resultante de princípios opostos e iguais. Daí sua defesa da androginia de Adão. Esperavam para breve um reino de Deus na terra - que Boehme denominava o "tempo dos lírios", Lilienzeit - reino do Amor, no qual a Lei seria abolida. Esse messianismo cabalista repercutiu no sonho romântico de um futuro Reino do Amor, no qual ressoavam ecos das teorias milenaristas do abade Joaquim de Fiore.

Todos os filósofos idealistas alemães foram seguidores dos ideais gnósticos de Boehme, dos esotéricos e dos pietistas. Quando eles descobriram as obras de Mestre Eckhart, viram nelas a expressão de seu pensamento mais profundo. A visão dialética do ser da gnose, de Eckhart e Boehme, será adotada por Schelling, por Hegel e, depois, pelo próprio Marx.

De todo modo, esotéricos, pietistas, idealistas repudiavam a razão e levantavam contra ela a intuição - espécie de capacidade mágica e não discursiva de que o homem seria dotado, e que lhe permitiria alcançar o mundo invisível, passando por cima dos dados dos sentidos e dos raciocínios lógicos.

Georges Lefebvre, em sua obra sobre a Revolução Francesa, diz que nenhum país foi tão dominado pelo misticismo quanto a Alemanha, pátria de origem do Romantismo. Diz ele que o misticismo "anima o luteranismo, e, pelo pietismo e pelos irmãos morávios, há filiação entre

Jacob Boehme, o sapateiro teósofo do século XVII, e os românticos" (Cfr. Georges Lefebvre, *La Révolution Française* - p. 613 - Paris, P.U.F. 1951).

Na página seguinte da mesma obra, falando das origens do Romantismo, diz Lefebvre: "A década não findara ainda quando um grupo, separando-se de Goethe, e mais ainda de Schiller, tomou como sinais de "ralliement" as palavras romântico e romantismo, que o grupo fez triunfar. Em 1798, Frederico Schlegel, com a ajuda de seu irmão Augusto, lançava em Berlim uma revista chamada Athenaeum, que durou três anos. Primeiro em Dresde, depois em Jena, em 1799, eles se uniram a Novalis, cujo verdadeiro nome era Barão de Hardenberg, com Schelling e com Tieck, que acabava de publicar "As expansões de um irmão leigo amigo das artes", deixado por seu amigo Wackenroder, morto prematuramente. Eles esboçaram uma filosofia que jamais tomou forma coerente e sistemática. Discípulos dos clássicos, eles conceberam inicialmente o mundo como um fluxo inesgotável e perpetuamente cambiante das criações da força vital; sob a influência dos clássicos e de Schelling, eles aí introduziram uma "simpatia universal" que se manifestava, por exemplo, na afinidade química, no magnetismo e no amor humano; as efusões religiosas de Schleiermacher tendo-os impressionado, acabaram por tomar emprestado a Boehme a ideia do Centrum, alma do mundo e princípio divino. De qualquer modo, é o artista de gênio que, sozinho, pela intuição, ou mesmo pelo sonho e pela magia, entra em contato com a verdadeira realidade, e, nele, esta experiência misteriosa se transforma em obra de arte. O poeta é um sacerdote e esta filosofia confia no milagre" (Aut. cit., op. cit., p. 615).

Fizemos questão de colocar esta longa citação de um autor que nada tem de católico, muito pelo contrário, para mostrar, por meio de uma fonte insuspeita, que o romantismo tem uma doutrina gnóstica e mágica que provém de Jacob Boehme. Ora, desse autor, afirma Gershom Scholem: "A doutrina de Boehme sobre as origens do mal tem características do pensamento cabalístico (...) Boehme, mais do que qualquer outro místico cristão, mostra a mais estreita afinidade com o cabalismo (...) a conexão entre suas ideias e as da cabala teosófica era bem evidente para seus seguidores, desde Avrahan von Frackenberg (m. 1652) a Frau von Baader (m. 1841), e ficou a cargo da literatura moderna a tarefa de obscurecê-la" (Cfr. Gershom Scholem, *A Mística Judaica* - p. 238-239, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1972).

1. Gusdorf, em sua importante obra a respeito do Romantismo afirma explicitamente que "O Romantismo é uma renascença gnóstica (...) Schelling é um gnóstico, cujas convicções se desenvolvem à medida que ele avança em idade, da mesma forma

Baader; a Naturphilosophie impõe à pesquisa científica códigos gnósticos. Na França, em sequência a de Saint Martin e de Fabre D'Olivet, a Gnose triunfa nos escritos de ballanche; ela sustenta o gênio poético de Victor Hugo'ela está presente no Lamartine das Visões e no Nerval dos Iluminados". (G. Gusdorf, *Le Romantisme*, Payot, Paris, 1111993, I vol. p. 512).

Também Simone de Pétrement acusou a Gnose escondida sob os véus sonhadores e as brumas misteriosas do Romantismo. Disse ela:

"Pode-se dizer que reina, desde o romantismo, uma espécie de dualismo pessimista e sentimental, análogo ao dos gnósticos. Ele consiste sobretudo no sentimento que o homem está mal adaptado em sua própria condição, que ele se acha angustiado, que ele precisa de outra coisa (como se ele fosse estranho a si mesmo e ao mundo em que ele se acha, como a sua verdadeira natureza não estivesse nesse mundo). Nós dissemos que os gnósticos são românticos; nós poderíamos dizer igualmente que o Romantismo é gnóstico" (Simone de Pétrement, *Le Dualisme chez Platon, les Gnostiques et Manichéens*", PUF, Paris, 1947, p. 344).

E uma confirmação de que também o panteísmo está por trás do Romantismo foi dada por Graça Aranha, na conferência de Abertura da Semana de Arte Moderna a 13 de fevereiro de 1922, em São Paulo: "Foi depois da filosofia natural do século XVII que o movimento panteístico se estendeu à Arte e à Literatura, e deu à Natureza a personificação que raia na poesia e na pintura de paisagem" (Apud Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Ed. Vozes. Petrópolis, 1977).

Gnose e cabala, tais são as fontes religiosas e doutrinárias do Romantismo, que Victor Hugo definiu como o "liberalismo na arte".

Com efeito, o que a Revolução Francesa foi para a política, o Romantismo foi para a arte, porque ambos, o Romantismo e a Revolução, são filhos do liberalismo.

Ora, para o liberalismo não existe verdade objetiva. Em criteriologia o liberalismo é subjetivista: verdade é o que o sujeito considera como tal. A ideia que o homem tem de um objeto varia de sujeito para sujeito.

Não havendo verdade objetiva, o certo e o errado, o bem e o mal, o belo e o feio passam a ser conceitos subjetivos. Belo é o que a pessoa considera tal. Belo é o que agrada a um sujeito. Não haveria, portanto, beleza objetiva e nem regras de beleza.

O subjetivismo do romântico é uma revolta contra o racionalismo clássico e, ao mesmo tempo, uma consequência dele. Lutero pregou o livre-exame da Bíblia. O Renascimento "endeusou" a razão humana. Desses dois erros nasceu o subjetivismo, pois que, sobre uma certa questão, então, todas as opiniões são certas e verdadeiras, ainda que contraditórias.

O Romantismo foi o triunfo da imaginação sobre a razão, do subjetivo sobre o objetivo, do sensível sobre o abstrato. Belo era o agradável, o que causasse emoções sentimentais profundas. Devia-se apenas sentir a beleza, e não tentar compreendê-la. Havia nisso uma negação de qualquer valor transcendental e sacral ainda maior do que no Renascimento. Não só o sacral foi negado, como também todo o arquétipo. Por isso, o Romantismo tinha como

heróis os *homens* comuns, preferia os burgueses aos nobres, e as palavras corriqueiras ao vocabulário mais elevado. O Romantismo, como a Revolução de 1789, foi antiaristocrático, burguês e igualitário. O Romantismo é o sonho. É a imaginação tentando negar a realidade e os sacrifícios que a vida traz consigo.

O romântico sonha que na natureza não há nem espinhos nem lama. Seus heróis - filhos de Rousseau - não têm pecado original, nem defeitos, nem tentações.

O Romantismo é uma tentativa de negar que o homem foi expulso do Paraíso terrestre, ou de voltar a ele clandestinamente pela porta do sonho.

O romântico é sentimental. Ele busca sentir de modo exacerbado. Ora, nossos sentimentos mais profundos são de tristeza e não de alegria. Daí o gosto romântico pela dor e pela derrota, continuamente ruminadas para sentir novamente o que já foi sentido. Por isso, os diários íntimos, os heróis fracassados, os poetas tuberculosos, os amores perdidos, as folhas mortas, etc. E também, o comprazimento nas separações, o amor pelo que está mitificado pela distância, no tempo ou no espaço. Shakespeare, esse romântico "avant la lettre" fala da "sweet sorrow" da separação (Romeu e Julieta).

Numa primeira fase, durante a Revolução Francesa e o Império Napoleônico, o Romantismo foi heroico. É o tempo da Marselhesa e de Beethoven. Esta fase heroica foi necessária para servir de transição gradual da concepção grandiosa do homem, típica do barroco, para a concepção sentimental.

O heroísmo romântico se distingue por uma ânsia de exibição que inexiste no verdadeiro heroísmo, que exige a humildade. O heroísmo romântico é aparatoso, fanfarrão, sem noção real do perigo, audacioso, ou então lamuriento. É um heroísmo de palco e de parada, e não de campo de batalha. Ele forma tenores, e não heróis.

Numa segunda fase, o Romantismo se mostrou em toda a sua natureza. Foi o romantismo lírico das mocinhas feitas de açúcar e mel, impolutamente virtuosas, dos mancebos perfeitos, dos amores piegas e chorosos. É o triunfo do homem bom de Rousseau. É o império do sentimentalismo. Não é mais a inteligência que dirige o homem, mas o coração.

A exacerbação dos sentimentos devia naturalmente redundar em *sensualismo* e, por isso, do lirismo pseudo-angelical, se caiu no sexualismo do realismo e do naturalismo. "Qui fait l'ange, fait la bête"... Quem quer bancar o anjo, acaba se mostrando animal...

O próprio exagero do Romantismo lírico, que sonhava com uma natureza sem defeitos, levou a cair num exagero oposto. O realismo e o naturalismo tinham uma visão pessimista do homem e da natureza. Para essas escolas o homem é sempre baixo, e a mulher é sempre desonesta. A vida só tem amarguras ou sexo, e a natureza só tem lama e espinhos.

Essas duas escolas tinham pretensões a serem "científicas" procurando no organismo ou na sociedade as raízes dos males humanos. O naturalismo chegava agora ao materialismo. Uma nova revolução se preparava, a qual se diria científica e materialista.

Se o Romantismo lírico só dava satisfação à *sensibilidade*, deixou um grande vazio na alma pela negação do bem e da verdade, o realismo e o naturalismo, materialistas, só visavam

satisfazer a *sensualidade* e o corpo. A alma ficou inteiramente vazia, e o desespero a conduziu ao abismo da gnose declarada. Ela começou a buscar no mistério, na simbologia subjetiva, um substitutivo do teológico e teofânico. As correntes estéticas que se sucederam, haja visto o Simbolismo, procuraram nos símbolos esotéricos e herméticos a saída para o mundo criado pelo Deus que odiavam. Seria de surpreender que o Simbolismo romântico não desaguasse no satanismo de Baudelaire e Carducci.

Por isso o Simbolista e Rosa Cruz Guaita escreveram em seu Hino a Lúcifer:

"Anjo da dor, que não se pode consolar,

ele tinha no céu duas asas estendidas.

De seu corpo escorria o eflúvio das luxúrias,

e raros desejos insatisfeitos sempre".

(In Alain Mercier, *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste - Le Symbolisme Français*, Nizet, Paris, 1969, vol. I, p. 218).

E declarou o Simbolista Charles Maurice:

"As ciências ocultas constituem um dos principais ângulos fundamentais da Arte. Todo verdadeiro poeta é, antes de tudo, um iniciado. A leitura dos aranzéis ininteligíveis desperta nele segredos dos quais ele sempre teve conhecimento virtual". (Alain Mercier, op. cit. I vol, p. 252).

E escreveu ainda o mesmo Charles Maurice:

"Aos discípulos do senhor Mallarmé, são necessárias alegorias e todo o esoterismo das antigas teurgias. Nada de poesia sem um sentido oculto", e mais adiante: "Não os critiquem demais, senhor, por serem místicos e de se entusiasmarem com o esoterismo das antigas teurgias. Se eles procuram, mais além de todos os evangelhos precisos - nesta hora em que todos os evangelhos caem em ruína - uma religião que satisfaça, ao mesmo tempo, seu coração e sua razão, no fundo comum de todas as religiões e de todas as metafísicas, nos estremecimentos arrepios do mistério, de que certas perguntas sempre fizeram a humanidade estremecer, nos hieroglifos do antigo Egito, nos aranzéis de Paracelso, e nas meditações de Spinoza - não os condeneis tão depressa -- estais tão seguros que eles não têm razão?" (Alain Mercier, op. cit. P. 253).

E Schurré escreveu:

"O sono, o sonho e o êxtase são as três portas abertas para o Além, de onde nos vem a ciência da alma e a arte da adivinhação. A Evolução é a lei da Vida. O Número é a lei do Universo. A Unidade é a lei de Deus" (Edouard Schurré, *Les Grands Initiés*, in Alain Mercier, op cit. p. 207).

São estas doutrinas que levarão às teorias do subconsciente de Freud e de Jung, assim como ao intuicionismo de Bergson, que são algumas das principais fontes da Arte Moderna.

V - A Arte Moderna: negação da própria Beleza

O Renascimento separara a beleza do bem. O romantismo foi além, separando a beleza da verdade. A arte moderna fará a última negação, ao repudiar a própria Beleza. Chegava-se ao fim do processo anti-metafísico. A recusa de aceitar o *bonum* levou ao repúdio do *verum* e do *pulchrum*. Mas, de fato, o que se fez foi repudiar o próprio *ens*, o próprio ser. A arte moderna é a suprema manifestação de uma revolta metafísica. Ora, a essência da revolta anti-metafísica é a gnose. A arte moderna é uma arte que, repudiando o ser, renega a Deus e o próprio homem, que é a sua imagem.

No caos das múltiplas correntes da arte moderna, constata-se um denominador comum a todas elas: uma revolta anti-metafísica que, no fundo, é satanismo. Por isso, à arte moderna pode muito bem ser aplicado o verso de Claudel:

"...Autant que Dieu,

le brute imonde detèste la beauté"

(P.Claudel, Aux martyrs espagnols)

Pierre Francastel demonstra que a arte abstrata deriva de Novalis por Amiel e Kirkgaard, sendo a arte moderna um dos aspectos da luta da intuição contra a razão (cfr. P. Francastel, *Art et Techniques - Formes de l'Art au XIXème et XXème siècles*, Ed. Gonthier, Suíça, 1956, p. 200).

Aniela Jaffé mostra que a arte moderna se constitui como uma recusa ou fuga da Realidade. Paradoxalmente, a arte moderna que recusa os dados racionais pretende se apoiar nas descobertas da ciência moderna.

Diz A. Jaffé que freudismo, física nuclear e biologia celular revelaram que o mundo que vemos não é real. Assim como nosso verdadeiro eu estaria submerso nas profundidades misteriosas do inconsciente, assim também o mundo material, analisado atômicamente, se desfaz em partículas que são quase nada ou nada.

Levada por esse mesmo espírito desintegrador - negador -- da realidade, a Arte Moderna, nega a realidade objetiva, buscando uma "outra" Realidade superior e oposta àquela em vivemos.

Busca uma super-realidade, desprovida de matéria, exatamente como a que é proposta pela Gnose. Por isso, os artistas modernos, em geral, consideram o universo criado como a obra de um Deus malvado, e que seu inimigo, que a Bíblia chama de Serpente e Lúcifer, esse sim, seria o deus bom. São abundantes os textos de artistas modernos que confirmam o que dizemos. Em estudo que editaremos em breve, trataremos disso. Por enquanto, basta-nos mostrar que a Arte Moderna visa o falso, o mal e o feio, que são como que "imagens" do inimigo do Criador, isto é, do demônio.

A Arte Moderna é diabólica.

Não somos nós apenas que o dizemos.

Os próprios artistas modernos o afirmam de modo indireto ao fazer declarações pouco veladas.

André Breton, diz que a "intuição poética" condutora da arte surrealista é a Gnose.

"Só ela [a Intuição poética] nos provê o fio que remete ao caminho da Gnose, enquanto conhecimento da Realidade suprassensível, "invisivelmente visível num eterno mistério." (André Breton, *Do Surrealismo em suas obras vivas*) (1955), in "Manifestos do Surrealismo" ed. Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 231).

Hans Sedlmayr afirmou que a Arte Moderna revela um pensamento que renunciou totalmente à lógica, uma arte que renunciou à estrutura, uma ética que renunciou ao pudor, um homem que renunciou a Deus" (Hans Sedlmayr, *La Rivoluzione dell' Arte Moderna*", Garzanti, Milano, 19710 p. 111).

Joaquim Inojosa no seu trabalho intitulado "O movimento Modernista em Pernambuco" declarou: "Guerra à estética absoluta, à arte oficial, à pintura de cópia. Guerra ao belo como o fim da arte" (Apud Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*", Vozes, Petrópolis, 1977, p. 274).

Façamos corajosamente o "feio" em literatura, e matemos de qualquer maneira a solenidade (...) É preciso cuspir cada dia no Altar da Arte! (...) Eu vos ensinei a odiar as bibliotecas e os museus, preparando-vos para odiar a inteligência, despertando em vós a divina intuição (...)" (F.T. Marinetti, *Manifesto do Futurismo*, Milano, 1912, apud G. M. Teles, op cit. p. 93).

A mesma insuspeita Aniela Jaffé, tem textos impressionantes confirmando o que dissemos.

"O espírito em cujo mistério a arte estava submersa era um espírito terrestre, aquele a que os alquimistas medievais chamavam de Mercúrio. Mercúrio é o símbolo do espírito que estes artistas pressentiam ou buscavam por trás da natureza e das coisas, "por trás da aparência da natureza"

"O seu misticismo não era cristão, pois o espírito de Mercúrio é estranho ao espírito "celeste". Na verdade, era o velho e tenebroso adversário do Cristianismo que maquinava seu caminho arte adentro. Começamos a ver aqui a verdadeira significação histórica e simbólica da "Arte Moderna". tal como a os movimentos herméticos da Idade Média, ela deve ser compreendida como um misticismo do espírito da terra, e, portanto, uma expressão de nossa época de compensação ao cristianismo". (Aniela Jaffé, *O Simbolismo nas Artes Plásticas*, - in Carl G. Jung, *O Homem e seus Símbolos*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, -- pág.263).

É claro que esse espírito da terra, identificado com o velho e tenebroso adversário do cristianismo" tem um nome bem conhecido, que a própria Aniela Jaffé vai acabar por exprimir:

"No seu aspecto positivo, aparece como um "espírito da natureza", cuja força criadora anima o homem, as coisas e o mundo. É o "espírito ctônico" ou terrestre, que tantas vezes mencionamos neste capítulo. No aspecto negativo, o inconsciente (aquele mesmo espírito) manifesta-se como o espírito do mal, como uma propulsão destruidora."

"Como já observamos", - prossegue Jaffé - "os alquimistas personificaram neste espírito como o "espírito de Mercúrio", e chamaram-no muito adequadamente de "Mercurius Duplex" (O Mercúrio de duas caras, dual). Na linguagem religiosa do cristianismo, chamam-lhe diabo." (A. Jaffé, op cit. pg. 267).

Está aí explicitamente dito por uma autora que não é católica: o espírito da Arte Moderna é o diabo. A Arte Moderna é diabólica.