

SCHNITZLER (Hermann). — *Mittelalter und Antike. Über die Wiedergeburt der Antike in der Kunst des Mittelalters*. München, Kurt Desch, 1949. 66 págs. e 32 pranchas.

CETTO (Anna Maria). — *Mittelalterliche Miniaturen*, Bern. Hallwag. 48 págs., 19 ilustrações.

A medida que o campo de estudo da História vai se tornando cada vez mais vasto e que as transformações no método oferecem oportunidade para uma reconsideração de todos os setores da disciplina — mesmo dos que aparentemente surgem como completamente explorados — cresce a importância dos testemunhos artísticos como fonte imediata para a reconstituição do passado. Há mesmo quem diga que a linguagem escrita não se adapta completamente à representação do processo histórico, ao passo que a Arte, pondo-nos em contacto imediato com os grandes representantes da cultura dos diferentes povos e épocas, preenche de maneira muito mais satisfatória tal finalidade. Nestas condições, é com grande interesse que deve ser tomado um trabalho que apresenta como subtítulo a seguinte proposição: "A respeito do renascimento da Antiguidade na arte da Idade Média". E é o caso do volume publicado pela editora Kurt Desch, na série *Gestalten und Probleme*, de autoria de Hermann Schnitzler, experimentado especialista no estudo da arte medieval e que desde 1938 exerce as funções de conservador do Schnütgen-Museum de Colônia.

O tema em questão desenvolve-se à maneira de quatro ensaios, todos eles conduzindo ao objetivo enunciado pelo autor e assim intitulados: 1 — A Renascença Carolíngia; 2 — A Renascença Otoniana; 3 — A Renascença Gótica-Staufica; 4 — Nicola Pisano e os inícios da Renascença na Itália.

1 — no primeiro ensaio uma parte introdutória explica, do ponto de vista da Arte, a passagem do período grego clássico ao fim do mundo antigo, tomando o A., como base, a representação da figura humana. O grego, adotando o homem como medida dos deuses, fez com que estes, na escultura, se encarnassem em representações humanas; surgiram, assim, aquelas estátuas impregnadas de beleza, independentes de quaisquer circunstâncias externas a elas próprias, particularmente o espaço. Roma, por sua vez, ligada ao Império, impressionada pelas extensões, teve necessidade do espaço na arte, preferindo, então a representação do homem num meio exterior a ele, num mundo que o circundasse; explicar-se-ia assim a voga do relêvo, que tanta importância assumiu na ornamentação das colunas e dos arcos triunfais. Com o Cristianismo, este espaço passou a tender ao infinito e, coerente com esta tendência, o artista procurou representar o espírito; e não mais o corpo, como haviam feito os gregos; foi então que "o fim da Antiguidade encaminhou-se para a arte bizantina. A luz do Logos sobrepujou a clareza de Apolo"... "Espaço sem fim — corpos sem peso; este é o paradoxo gerado pela dogmática da Antiguidade expirante. Ela não o imaginou como se fôsse a última conclusão da sabedoria, mas viveu-o tão intensamente, que nós apenas com dificuldade podemos ainda reconstituir esta marcha para a representação material (*Bildwerdung*) do Todo. A consequência da espiritualização bizantina era que o mundo corporal da Grécia, tão firmemente fundado, devesse dissolver-se em luz" (pág. 12). "No Oriente, o despotismo do espírito subjugava a Antiguidade" (pág. 13).

As grandes migrações desempenharam enorme papel neste desenvolvimento artístico. Os germanos, quanto à Arte, partiam de ornamentos do tipo de tapeçaria, em que o horror ao vazio determinava a dissolução dos contornos em linhas nas quais não se poderia definir um sentido definido; exemplo disto temos nas miniaturas do Evangelho de Lindisfarne (710-720), em que é notável, aliás, a influência irlandesa. E tal característica levava a uma aproximação com as tendências predominantes no sul, conforme nos diz o A.: "No turbilhão da decadência tocaram-se os dois mundos. Sempre mais para perto fazia pressão a força torrencial do norte em direção do ponto médio do sul. Tal ponto

médio não mais era a corporalidade enrijecida no equilíbrio da plástica grega; ele fora despedaçado na incansável corrente, em que não conseguira encontrar apóio para a formação de um ponto estável. O mundo grego das formas não teria sido compreensível aos germanos" e estes, em compensação, "percebiam algo que lhes era aparentado na universal linguagem de sinais de Bizâncio. Nestas transmutações concebiam eles a Antiguidade" (págs. 14-15).

Naturalmente, é escasso o material de estudo do lado germânico, mas sempre possuímos algumas cousas, como, por exemplo, o símbolo de Mateus, do Evangelho de Echternach, de procedência inglesa, e no qual — claramente — "o ornamento sobrepuja a forma" (pág. 15).

No Império Franco, entretanto, realizou-se um passo decisivo para a arte ocidental, que foi a inspiração nos modelos bizantinos da Itália, como se vê perfeitamente nas preocupações arquitetônicas de Carlos Magno. O que nos chegou, desta época, foram também miniaturas, que podem ser classificadas em dois grupos:

a) — O *Schatzkammer-Evangeliar* (mais ou menos 800) — em que se destaca a imagem do evangelista João — seguido pelo Evangelho de Epernay e pelo saltério de Utrecht.

b) — O Evangelho de Ada, originado também por volta do ano 800 no mosteiro de Lorsch, e a Bíblia de Vivian, da escola de Tours, onde a miniatura franca atingiu o seu apogeu.

Em todas as miniaturas destes manuscritos, assim como nas suas congêneres em marfim ou em metal (por exemplo, na cobertura do Codex Aureus do Evangelho de Carlos-o-Calvo), distingue-se a incapacidade de determinação de um novo estilo pela fusão de elementos nórdicos e mediterrâneos e, ainda mais, nota-se o seu caráter de corte, nada havendo que lhe permita a atribuição de real popularidade (pág. 18). E por isto não teve grande duração a arte carolíngia; já nos alvares do século X reduz-se ela apenas a alguns raios, cuja função deveria ser a de fecundar o período otôniano.

2 — Já Henrique I voltara-se para a inspiração carolíngia, a começar pela arquitetura, e o mesmo traço permaneceu até Henrique II, através de Oto I, II e III. Como a carolíngia, é também a arte otôniana uma criação de corte, o que se verifica na própria ornamentação dos manuscritos. Agora, todavia, o Reno e a Média Alemanha são as regiões de seu florescimento, e os artistas pertencem, na sua grande maioria, ao mundo eclesiástico ligado à corte. "Partindo destas bases já a arte otônida tem um sabôr "mais medieval" do que a carolíngia. Ela deriva de u'a "mais obscura" Idade Média. (*Schon aus diesen Gründen mutet die ottonische Kunst "mittelalterlicher" an als die karolingische. Sie entstammt einem "dunkleren" Mittelalter*) (pág. 25).

Reichenau, na região alamanica, foi o ponto mais importante desta ornamentação, e aí, pela primeira vez na História, poder-se-ia falar em "arte alemã", e não mais em "arte franca". Quanto aos modelos, há uma importante diferença entre os períodos carolíngio e otôniano: enquanto o primeiro tomava-os na arte bizantina e dos últimos tempos da Antiguidade, o segundo buscava-os entre os carolíngios, e — para começar — um modelo pertencente ao grupo de Ada serviu de base para as miniaturas do Codex Aureus Laureshamensis. Elementos antigos, bizantinos e nórdicos são aí perfeitamente distinguíveis, numa como que estratificação; agora, porém, o artista não se limita a imitar, mas procura criar, o que dá origem à existência de um ponto de partida para a arte românica medieval.

A marcha dos ideais políticos, de Oto I a Oto III, teve reflexos na arte, que aspirou a uma grandeza imperial, chegando-se novamente (como em Roma), ao esforço de representação do espaço sensível, e não do infinito, como símbolo de grandeza material. Testemunho desta tendência encontra-se no Egbert-Codex; destaca-se aí a miniatura referente à cena da cura do servo de um centurião (Luc., VII, 2-10) e na qual as côres, como nas pinturas de Pompéia, tão grande papel desempenham. A Bíblia de Vivian foi o modelo para

o Egbert-Codex, mas neste tem-se muito mais a impressão de que o artista quer representar pessoas, e não símbolos, agindo num cenário sensível. Contudo, tais traços, evocativos de Roma, não podem escapar à influência bizantina que lhes empresta a espiritualidade característica de sua arte. Não se deve esquecer, entretanto, que o jogo das influências variou segundo o momento, e que permite ao A. assim expressar-se: "Se se resumisse a história da arte otônida, até que restasse apenas um esquema, resultaria a seguinte linha de desenvolvimento: Oto I criou em solo alemão as condições necessárias a uma revivificação da Renascença franca. Filho e neto transformaram-na em um fato. Oto II via aí mais os aspectos bizantinos da arte carolíngia, Oto III dava mais importância aos aspectos romanos. Henrique II trouxe consigo a síntese" (pág. 30). E esta síntese, representada, por exemplo, nas miniaturas do Apocalipse de Bamberg (Reichenau, mais ou menos 1020), já pode merecer, realmente, o nome de arte ocidental: tendências romanas e bizantinas aliadas a um renascimento de elementos nórdicos.

3 — O caráter ocidental, porém, só aparece em sua plenitude na Renascença Gótico-Stáufica (*Die gotisch-staufische Renaissance*), em que "a Cavalaria era a portadora da nova época. Sua arte corporificava o seu ideal cristão e universal. Tão amplo é este ideal que abrange Antiguidade e Germanismo transmutados. Ele inclui em si a origem primeira de todo o Ocidente: o Helenismo (*So weit ist dieses Ideal, dass es verwandelte Antike und verwandeltes Germanentum umfasst. Es schliesst den Urgrund alles Abendländischen in sich ein: das Griechentum.*)" (pág. 40).

Enquanto da França partia o Gótico, a Alemanha, nos séculos XII e XIII, dedicava o melhor de suas forças ao Românico, e só nos fins do período dos Staufer, em 1248, com o início da construção da catedral de Colônia, irrompeu o novo estilo no país. Bastante significativo é este fato quando notamos que tal triunfo coincidiu com o desaparecimento das pretensões à monarquia universal e que o último imperador a encarná-las, Frederico II, viveu voltado para o sul, e não para o norte, donde saíra o Gótico. O Românico estaria, assim, ligado à própria idéia imperial dos Staufer.

A escultura, então, já está bem em condições de nos fornecer o material de estudo, cuja abundância contrasta com a escassez dos períodos anteriores, e a escultura do século XIII, também chamada clássica, liga-se através do tempo, ao outro grande período clássico da história do Ocidente: o século V a.C.. Apesar de todas as diferenças existentes entre a plástica livre dos gregos e a plástica ligada à arquitetura dos alemães, não se pode deixar de reconhecer uma linha contínua desde o século V a.C. até o século XIII a.D., com as seguintes etapas de desenvolvimento: plástica livre, que desaparece com o predomínio do relevo entre os romanos; o próprio relevo cedendo diante da pintura bizantina, em que o esforço de representação da espiritualidade conduz à dissolução dos contornos humanos; em seguida, no Ocidente, o encontro de influências e, sob os Otônidas, indícios de retorno a certas características romanas; agora, com os Staufer, o reaparecimento da importância da escultura, ainda que ligada à arquitetura, de forma semelhante à do relevo romano. No coro de Gröningen (mais ou menos 1170) é atingido o ponto ideal de ligação entre a figura e a parede, numa obra em que a arquitetura se revela românica pela sua origem romana e stáufica pela sua presença nórdica (*Es ist romanische geworden nach seiner römischen Herkunft und staufisch nach seiner nordischen Gegenwart* (pág. 44). Assim, a superação da excessiva espiritualidade bizantina significaria aqui a vitória do Ocidente sobre o Oriente, de tal modo que "esta hora da Idade Média, aparentemente a mais distanciada do mundo grego, indica, na verdade, o caminho para um novo Helenismo" (pág. 45).

Com o Gótico este traço é ainda acentuado, porquanto foi só com este estilo que, decididamente, como na Grécia antiga, a plástica esforçou-se por obter o predomínio no panorama artístico medieval (pág. 46); e, aqui, este passo de aproximação com a Antiguidade revela-se de maneira mais clara nas

esculturas francesas. Alemães e franceses diferem, entretanto, na origem de sua inspiração: "Em Reims é o modelo grego transmutado mais à maneira romana, em Bamberg, mais à maneira bizantina (*In Reims ist das griechische Vorbild mehr nach roemischer Art hin verwandelt, in Bamberg mehr nach der byzantinischen hin* (pág. 50). De qualquer maneira, todavia, a conclusão é uma só: "Com as esculturas das catedrais encerra-se, no norte, a alta Idade Média. Com Nicola Pisano tem sequência, no sul, a nova época do Ocidente. Ela repousa sobre os ombros da Renascença gótico-staufica" (pág. 52).

4 — Com os púlpitos de Nicola Pisano, ao qual Schnitzler — contrariamente às opiniões de Vasari e de Burckhardt — tanta importância atribui, chegamos à aurora da Renascença com a libertação da escultura da força da arquitetura. E isto não seria possível, apesar de todo o patrimônio clássico existente na Itália, se não fôsse o trabalho preliminar realizado no norte durante o período gótico-staufico. É o que permite ao A. dizer que "a raiz repousa na Antiguidade. Mas ela teve que ser transplantada na obscuridade da Idade Média nórdica para que pudessem amadurecer os frutos com que a Itália presenteou o mundo" (pág. 60). Renascimento e Antiguidade estariam, assim, ligados pela arte medieval.

Indispensáveis para que se possa seguir o pensamento do A. são as ilustrações referentes às obras de arte mencionadas nos ensaios. Tais ilustrações encontram-se em 32 pranchas, no fim do volume. Trata-se de excelentes fotografias mas que, na parte das pinturas, apresentam o grave inconveniente de não serem coloridas, o que nos obriga a recorrer a outras reproduções. Justamente para suprir, pelo menos em parte, esta deficiência, é de real utilidade o pequeno volume editado pela casa Hallwag, de Berna, na série *Orbis pictus* e intitulado *Mittelalterliche Miniaturen*. Compõe-se tal livro de 19 reproduções fotográficas coloridas, obtidas diretamente dos originais por ocasião da exposição *Kunst des frühen Mittelalters*, organizada em 1949 pelo Museu de Arte de Berna. Cada gravura é acompanhada por uma excelente explicação feita por Anna Maria Cetto, a quem coube também escrever a introdução ao volume, introdução esta rica em ensinamentos para a boa compreensão deste importante setor da arte medieval. Miniaturas, como a do evangelista Lucas (do manuscrito de Ada), de Oto III (do Evangelho conhecido sob o nome deste imperador e composto em Reichenau), e outras de que trata Schnitzler nos seus dois primeiros ensaios, são aí oferecidos com o maior cuidado material ao leitor preocupado com os detalhes de tais trabalhos.

PEDRO MOACYR CAMPOS.

POP (Sever). — *La Dialectologie*. Editions J. Duculot, Gembloux, s/d. (1950), 2 vols., 1.400 pp., 72 lâminas e 5 fora do texto.

Este magnífico trabalho, que acaba de ser publicado, do atual "visiting professor" na Universidade Católica de Lovaina (Bélgica), o filólogo rumeno Sever Pop, leva como subtítulo, "Aperçu historique et méthodes d'enquêtes linguistiques". Esta referência, revela a transcendência da obra, num duplo vigor. Inapreciável documento para uma história da lingüística, especialmente enquadrada nos trabalhos e pesquisas sobre dialetos, nos domínios das linguas românicas ou néo-latinas e nos dos idiomas não romanos, tanto europeus, como africanos e asiáticos. A outra faceta, que completa didaticamente, a inestimável empresa histórica, é a referida à metodologia para as pesquisas lingüísticas. Foram seis anos de trabalho direto, concretizado na reunião do material para o desenvolvimento do programa, mas, realmente, se trata do fruto de mais de vinte anos de estudos, de informações e pesquisas, de investigações dialéticas e de prática obtida no ensino universitário. Sever Pop, acaba pois de produzir uma dessas obras que assinalam momentos históricos na bibliografia especializada, um verdadeiro trabalho enciclopédico, posto que o autor teve