

Estilo: *Prolegomena* (1860)¹

Gottfried Semper

Tradução: Daniela Kern

O céu noturno mostra bruxuleantes *nebulae* entre o esplêndido milagre das estrelas – tanto velhos sistemas extintos espalhados pelo universo, poeira cósmica tomando forma em torno de um núcleo, ou uma condição que fica entre destruição e regeneração.

Elas são uma analogia adequada para eventos similares no horizonte da história da arte. Elas significam um mundo de arte passando pelo sem forma, enquanto sugere ao mesmo tempo uma nova formação em andamento.

Esses fenômenos de declínio artístico e o misterioso nascimento, como fênix, de nova vida artística surgindo do processo de sua destruição é ainda mais significativo para nós, porque provavelmente estamos em meio a uma crise similar – na medida em que nós que a estamos vivendo (e que, portanto, carecemos de uma clara visão de conjunto) somos aptos a conjecturar e julgar.

Ao menos essa visão tem muitos adeptos, e na verdade não há falta de evidências de apoio. A única coisa que permanece incerta é se esses signos indicam um declínio geral que surge de causas sociais mais profundas, ou se sugerem condições que são de outro modo saudáveis, mas que temporariamente causaram confusão naqueles campos e faculdades humanas voltados a discernir e representar a beleza. Talvez mais cedo ou mais tarde eles levem a coisas mais felizes nessa esfera também e trabalhem para o bem e honra geral da humanidade.

¹ Traduzido a partir de SEMPER, Gottfried. *Prolegomena*. In: _____. *Style in the technical and tectonic arts*; or, practical aesthetics. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2004. p. 71-77.

A primeira hipótese é obscura e improdutiva porque nega aos artistas que a ela aderem qualquer apoio a seus esforços. Se o mundo da arte estivesse entrando em colapso, o próprio Atlas seria fraco demais para sustentá-lo; aqueles que encontram prazer em construir não irão se restringir a colocar abaixo algo podre.

A segunda hipótese, por contraste, é prática e produtiva – quer esteja certa ou errada.

Ela previne quem quer que a adote contra a presunção de ver a si mesmo como o fundador e Salvador de uma arte futura, ele irá ver seu trabalho de modo mais modesto, como algo em processo de se tornar, ou antes, como o *tornar-se da arte* em geral, e estabelecer para si mesmo a seguinte tarefa: *explorar dentro de casos individuais a regularidade e ordem que se torna aparente em fenômenos artísticos durante o processo criativo de se tornar e deduzir disso os princípios gerais, os fundamentos de uma teoria empírica da arte.*

Tal abordagem não irá fornecer um manual para a prática artística, pois não irá mostrar como criar uma forma artística particular, mas antes como ela passou a existir. A obra de arte será vista como um resultado de todos os fatores envolvidos em sua criação. A técnica será, portanto, um tema muito importante a considerar, mas apenas na medida em que afeta o princípio da criação artística. Nem irá essa abordagem meramente produzir uma história da arte. Ao passar através do campo da história, ela não irá apreender e explicar as obras de arte de diferentes períodos e países como fatos, mas antes irá expandi-las, do mesmo modo identificando em cada uma os valores necessariamente diferentes de uma função composta por muitas variáveis. Fará isso primordialmente com a intenção de revelar a lei interior que governa o mundo da forma artística, assim como governa o mundo da natureza. Pois a natureza em sua infinita abundância é, no entanto, muito econômica com seus motivos; ela constantemente repete suas formas básicas, modificando-as milhões de vezes de acordo com o estágio formativo atingido pelos seres vivos e as várias condições de sua existência. Ela abrevia alguns elementos e

estende outros, desenvolve alguns elementos por completo, então meramente alude a eles em outra parte. A Natureza tem sua própria história evolutiva, na qual velhos motivos são discerníveis em cada nova forma. Exatamente do mesmo modo, a arte é baseada em umas poucas formas e tipos padrão que derivam das mais antigas tradições; eles reaparecem constantemente e ainda assim oferecem enorme variedade, e como tipos da natureza têm sua própria história. Nada é arbitrário; tudo é condicionado por circunstâncias e relações.

Uma teoria empírica da arte (teoria do estilo) não é nem pura estética, nem uma teoria abstrata da beleza. A última considera a forma como tal; ela vê a beleza como a combinação de formas individuais para atingir um efeito geral que agrada e satisfaz nosso senso artístico.

Todas as propriedades estéticas da beleza formal – harmonia, eutímia, proporção, simetria, e assim por diante – são, portanto, de uma natureza coletiva.

A teoria do estilo, no entanto, vê a beleza como uma unidade, como um produto ou um resultado, não como uma soma ou uma série. Ela procura pelas partes constitutivas da forma que não são a forma mesma, mas antes a ideia, a força, o material e os meios – em outras palavras, as pré-condições básicas da forma.

Essa rota através do mundo da arte apresenta enormes dificuldades. Na melhor das hipóteses irá produzir resultados cheios de lacunas, rubricas vazias, e erros. Mas o método ordenador e comparativo necessário para esse esforço para agrupar objetos relacionados, e para reduzir o que se derivou em sua essência mais simples, ao menos ajuda a oferecer uma visão geral de um vasto campo que é ainda predominantemente ocioso e que aguarda ser cultivado pelos outros. Por essa razão apenas ele não será totalmente em vão.

Nossa tarefa também inclui o que [Carl Friedrich] von Rumohr chamou apropriadamente de “Tarefas domésticas das artes”, ainda que ele originalmente quisesse indicar com isso apenas o papel ordenador e ao mesmo tempo subordinado desempenhado pela arquitetura na criação de obras de arte

elevadas: escultura e pintura. A arquitetura, em sua relação com as belas artes assim como em seu próprio mérito, será um importante tema de nossas considerações. Ainda assim essas altas esferas da arte representam apenas um dos limites externos do campo a ser investigado. Nesse campo também encontramos aquelas obras mais simples nas quais o instinto artístico foi primeiramente aplicado: adornos, armas, tecelagem, cerâmica, utensílios domésticos – em uma palavra, as artes industriais ou o que também é chamado de artes técnicas. Nossa tarefa irá abarcá-las, irá de fato tratá-las primariamente: em primeiro lugar, porque a necessidade estética com a qual estamos lidando é mais lúcida e compreensível nessas invenções do instinto artístico mais antigas e mais simples; em segundo lugar, porque um certo *codex* de estética prática foi estabelecido e formulado aqui antes da invenção da arte monumental, que (como será mostrado) adotou deles uma linguagem formal pré-existente, além de ser diretamente influenciada por eles em outros aspectos; e em terceiro lugar, e o mais importante, porque aquelas artes definidas pelos críticos como menores são as mais severamente afetadas por nosso atual sistema de educação e pelas tendências deste século, e porque nada é mais urgente para o pretendido aperfeiçoamento do gosto artístico em geral (e com ele a arte) do que resistir a essas forças, particularmente no campo das artes técnicas. Pois não pode haver dúvida de que a arte – flutuando livremente na turbulenta confusão das condições – perdeu seu leme, seu curso, e, mais seriamente, seu força motivadora. Teremos ampla oportunidade de retornar a essas questões ao longo desse livro, e já foi dito o bastante sobre as tendências gerais do livro – seu plano é delineado na introdução. Portanto, deixem-me concluir esse prefácio com algumas observações relacionadas ao que acaba de ser dito.

Nos tempos em que as pessoas adotam a perspectiva da cultura artística (uma perspectiva que nossos filósofos consideram antiquada), uma genuína educação pública é idealista. No presente ela é precisamente o oposto: realista. As ciências puras passaram a dominar a educação. As escolas não mais educam sistematicamente seres humanos como tais, mas estão unicamente preocupadas em produzir especialistas. Esse sistema em particular

afeta a classe trabalhadora e aquelas pessoas que se devotam às artes, e isso começa nos primeiros estágios da escolarização. Isso efetivamente mata a própria faculdade que é ativamente responsável pela percepção e, igualmente, pela criação da arte. Quero dizer, o sentido e o impulso puramente humano de ser criativo como um fim em si mesmo e o presente – tão indispensável ao artista assim como às pessoas receptivas à arte – do pensamento intuitivo direto.

Afortunadamente, as escolas secundárias e suas afiliadas, as escolas técnicas, não existem há muito tempo e ainda têm de se reconciliar com seus próprios princípios. Os resultados de uma educação puramente realista estão emergindo, portanto, de uma maneira que promete outra revisão do sistema educacional em breve. Por exemplo, pupilos que entram em escolas técnicas vindos de escolas secundárias têm de dedicar uma grande parte de seu já excessivamente prescritivo tempo de curso às ciências básicas, que são ensinadas sem que se leve em consideração sua relevância para a especialização dos estudantes.

Mas como esses estudantes pensam e sentem “praticamente” como um resultado do que foi sistematicamente instilado neles desde os seus primeiros anos, eles procuram aquela relação entre a ciência e sua especialidade desde a sua primeira introdução a seus elementos. Se falham em encontrá-la, perdem interesse no curso, e nem pressão ou medo dos exames podem trazê-los de volta. Em suma, é justificável que esperem isso, uma vez que o sistema educacional não permite a busca de conhecimento por ele mesmo e assim exclui muitas disciplinas (especialmente aquelas mais adequadas para formar e enriquecer a mente) porque elas supostamente não têm aplicação prática.

Quando anteriormente as artes floresceram, quando cada artesão era a seu próprio modo um artista ou ao menos lutava para ser um, quando a mente investigava cada aspecto e abordagem concebíveis ao menos tão vigorosamente quanto hoje, a escolarização (inicialmente religiosa) nada tinha a ver com prática. Quando tinha, começava com prática, e não com teoria. O impulso criativo foi estimulado e exercido mais cedo do que a receptividade do

estudante ao conhecimento exato extrínseco. Ele próprio, desse modo, descobriu aquelas coisas que tinha de conhecer a fim de continuar a ser criativo. Ele então adquiriu uma sede pelo conhecimento que o levou aos estudos científicos, que frequentemente podem ser não sistemáticos, mas é imediatamente compensado por isso ao assumir o caráter de pesquisa e de ativa, independente criatividade.

Conhecimento e explicações científicas colhidos dessa maneira são propriedade auto-adquirida, imediatamente produzindo alto interesse e lucro. Eles não são bens concedidos e então sistematicamente depositados no cérebro do estudante imaturo, com perspectivas incertas para produções posteriores. A escola da vida, frequentada pela maioria daqueles que obtêm fama com invenções ou nas artes, era do primeiro tipo. E inicialmente a educação pública dos primeiros dias era muito similar, mesmo que fosse algo inadequada em outros sentidos. Mesmo que a informalidade de tais condições não recomende a si própria para emulação direta, ainda é a humilde opinião do autor de que escolas técnicas públicas, se devem realizar mesmo parte do que delas se espera, precisam seguir esse princípio tanto quanto possível – *porque este é um princípio da natureza*. Então nos deixe ter primeiro escolas preparatórias humanísticas que apresentem como objetivo apenas cultivar o homem no homem e desenvolver suas habilidades mentais e físicas – isto é, precisamente a antítese de nossas atuais escolas secundárias e industriais. Isso deve valer para as escolas preparatórias de todos os tipos de sociedade, não importando o quanto devam diferir, como necessariamente devem, na abrangência e natureza de sua educação humanística. Tal ensino não é devotado exclusivamente às línguas antigas e à literatura clássica, mas é meramente caracterizado por essa tendência.

Assim, a primeira prioridade são escolas preparatórias humanísticas. A segunda deve ser oficinas em que habilidades são ensinadas. E finalmente a terceira é a ampla oportunidade para o estudante satisfazer sua sede de conhecimento, estimulado por obra criativa não-compulsória. Deve haver conferências públicas como aquelas em Paris, proferidas por excepcionais *experts* em todos os campos, oferecidas a todos os especialistas sem exceção

e em particular aos estudantes dos vários ateliês artísticos da *École des beaux-arts*.

A França deve sua grande fama e prosperidade mais a esse método de instrução extremamente liberal do que àquelas celebradas *specialty schools* que pedagogos em outras nações imitam com tanto entusiasmo – justamente quando a França está começando a pensar em reorganizá-las. Elas atingiram fama e indiscutível preeminência na maior parte dos ramos das artes industriais e suas belas artes são secundadas por nenhuma outra, enquanto sua liderança está sendo contestada em química, engenharia e mecânica – pela Inglaterra e pela América, onde não há escolas politécnicas.

Tais campos dependem de um conhecimento muito abrangente e exato e ainda requerem instalações especiais, mas deve ser apontado que um currículo que pareça adequado a eles não deve ser tomado como modelo para todos os ramos e campos da tecnologia, muito menos para as artes, incluindo a arquitetura e as artes aplicadas.

Isso é confirmado pelos anteriormente mencionados conflitos entre o sistema educacional francês, que foi considerado e imitado apenas parcialmente na reorganização das escolas na Alemanha e outros países. Certamente as velhas academias nesses países tiveram permissão para continuar lado a lado com as assim chamadas escolas politécnicas, e próximas a elas muitas das assim chamadas escolas de comércio, escolas dominicais, e escolas de arte foram estabelecidas para ensinar artífices e artesãos. Ainda assim esse arranjo se provou muito mais prejudicial do que benéfico para a arte, que não pode florescer sob instrução sistemática em sala de aula, [assim como] o fraturamento de seu domínio [também não o pode] sem uma força motivadora agindo por baixo.

Para evitar repetição nessas e em outras questões intimamente relacionadas, o autor remete os leitores à sua brochura *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles* [Ciência, Indústria e Arte: Propostas para o Estímulo da Sensibilidade Artística Nacional] (Brunswick: Vieweg, 1852).

Essas condições pareceriam menos graves se não fosse pelo desafortunado fato de que uma certa necessidade superior entra em jogo, na qual elas, em companhia das observações contemporâneas em outros campos, têm suas raízes.

A pura ciência, por exemplo, invade as condições presentes de outras maneiras muito mais efetivas do que aquelas previamente indicadas: como uma força condutora, ou antes como o *spiritus familiaris* [espírito familiar] do século especulativo. Com essas descobertas e invenções, a ciência enriquece a vida cotidiana e expande a esfera de influência de um mundo de negócios que se curva ao lucro. Tais invenções costumam ser filhas da necessidade, mas agora elas ajudam a criar a necessidade artificialmente, a fim de incrementar as vendas e a aceitação. Produtos recém introduzidos são removidos do mercado como obsoletos antes que possam ser desenvolvidos tecnicamente, para não dizer artisticamente. Algo novo, mas não necessariamente melhor, sempre toma o seu lugar.

O presente não tem nem o tempo, nem o lazer para se acostumar aos benefícios que estão sendo quase que impostos a ele, mas ambos são absolutamente necessários para o domínio artístico dessas dádivas. Consumo e invenção foram entregues a profissionais e capitalistas industriais, que arbitram como quiserem, mas sem um milênio de costume popular para cultivar um estilo adequado. Isso requer uma sensibilidade artística muito maior do que a que é comumente encontrada entre nossos industrialistas encontrar (sem o benefício do tempo) a correta forma artística para todas as novas coisas que pressionam por nossa atenção. Tal forma deveria ser uma em que a obra humana livre aparecesse como uma necessidade da natureza e se tornasse a geralmente compreendida e percebida expressão formal de uma ideia.

O capitalismo certamente faz todos os esforços para que as belas artes sirvam a seus propósitos, assim como toma de empréstimo à ciência todos os seus meios técnicos. Ele produziu a divisão de trabalho (uma prática compreensivelmente necessária para lidar com a vasta escala de uma empresa), mas de um modo que é altamente prejudicial ao almejado sucesso.

Por exemplo, ela separa os assim chamados aspectos ornamentais da arte daqueles formais e técnicos de um modo puramente mecânico, imediatamente traindo sua falta de sensibilidade em relação a eles e sua má compreensão do verdadeiro relacionamento entre os vários meios que o artista usa para produzir sua obra.

Muitos artistas talentosos são permanentemente empregados pela indústria inglesa e francesa em uma dupla servidão. Por um lado, servem ao empregador, que os vê não como iguais, mas antes como incômodos conselheiros sobre gosto e embelezadores de forma; ele raramente os paga bem. Por outro lado, eles servem à moda do dia, que é a única coisa que garante as vendas das quais o propósito e a própria existência da planta industrial - de fato, tudo – em última instância, dependem.

Assim os artistas não tomam em absoluto a iniciativa na produção industrial; eles são apenas mais uma categoria de especialistas empregados pelos manufatureiros – da mesma maneira que a manufatura de argila requer amassadores especiais ou a caldeira precisa de um abastecedor chefe em sua equipe. A única diferença é que os manufatureiros estão conscientes da inadequação de seu próprio conhecimento técnico e permitem aos amassadores e abastecedores uma mão relativamente livre, enquanto cada idiota pensa que entende algo sobre arte. As instruções dadas pelos artistas são criticadas sem hesitação, alteradas e distorcidas quando não se adéquam ao gosto do manufatureiro, ou se um capataz expressa receio quanto a sua exequibilidade técnica, lucratividade duvidosa, desembolso de custos, ou alguma outra coisa.

A isso deve ser acrescentado o baixo *status* desses artistas industriais: em primeiro lugar, com relação à hierarquia acadêmica da arte que os esnoba; em segundo lugar, com relação à empresa, que reivindica as honras do sucesso apenas para si, e, sem inveja, raramente ou nunca dá créditos ao artista que realmente criou a obra de arte ou ao menos colocou esforço intelectual nela; e, em terceiro lugar, com relação ao público, que compartilha

os preconceitos da academia e tem pouco apreço pelas assim chamadas artes decorativas.

Pessoas envolvidas com arte erudita – pintores, arquitetos e escultores de reputação – têm de tempos em tempos sido chamadas a trabalhar nas indústrias de artesanato, por exemplo, quando as famosas faianças de [Josiah] Wedgwood foram parcialmente modeladas a partir dos modelos e desenhos de [John] Flaxman. A fábrica de porcelana em Sèvres também emprega artistas de estatura, que em certa medida se mantêm distantes da moda e da preocupação com as vendas. Ainda assim, mesmo essa influência do topo da arte acadêmica geralmente carece de fundamentos práticos, uma vez que habilidosos e altamente talentosos *designers* e criadores de modelos não são ferreiros, ceramistas, tecelões, e ourives, - como era frequentemente o caso antes que as academias separassem as artes. Por esta razão, produtos feitos sob a orientação desses homens frequentemente pouco contribuem para melhorar as artes industriais porque os resultados em parte alguma ficam próximos à intenção. Violência é feita contra os materiais a fim de, mesmo parcialmente, atender à intenção artística, e assim os produtos não obedecem às ambiciosas demandas dos artistas.

A própria arquitetura se encontra em um dilema similar, com a especulação e a máquina tendo tomado conta dela, do mesmo modo que subjugam as artes técnicas. O arquiteto é frequentemente pouco mais do que um inconsequente conselheiro em matéria de gosto e não pode esperar nem estima, nem lucro de suas comissões.

A influência indireta da ciência ajuda a moldar nossas condições artísticas modernas nos modos indicados, mas ela também se preocupa com a arte como seu real objeto mais agora do que antes. A quantidade de material reunida pela ciência e a pesquisa no sempre crescente número de escritos e obras ilustradas sobre arte, e tudo relacionado a isso, já é mais do que podemos administrar. É difícil encontrar o próprio caminho através de tal abundância mantendo, ao mesmo tempo, um sentido de direção.

A fim de facilitar isso, dividimos a riqueza do material em categorias, sendo que em torno de cada uma delas se desenvolveu uma disciplina autônoma.

Há uma esmagadora massa de livros sobre estética e história da arte, para não mencionar os muitos livros em campos relacionados; o número de livros sobre temas específicos nas artes, especialmente arquitetura, é enorme. Nós alemães somos incansáveis produtores de estudos sobre construção doméstica, rural e religiosa, manuais sobre madeira, tijolos, pedras de cantaria e assim por diante. Os ingleses e os franceses, por outro lado, trataram com mais sucesso a real tecnologia das artes.

Essas obras contêm uma indispensável riqueza de conhecimento e experiência, ainda que o princípio de dividir em numerosas ciências disciplinas que se espera que nossos artistas dominem separa mais do que conecta e compara. Ele apenas se une ao desconcertante estado da arte moderna, ou antes essa variedade é um dos sintomas daquela necessidade mais elevada imposta a nós e a nossos esforços artísticos. [...].