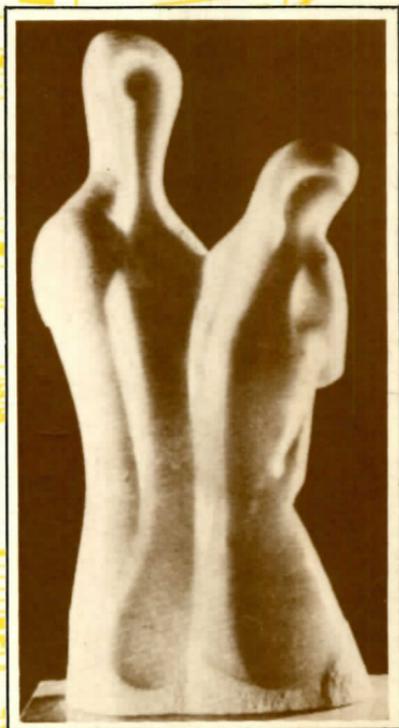


A CORRESPONDÊNCIA DAS ARTES

Elementos de Estética Comparada

Étienne Souriau



Editora Cultrix
Editora da Universidade de São Paulo

A CORRESPONDÊNCIA DAS ARTES

(*Elementos de Estética Comparada*)

ÉTIENNE SOURIAU

Que há de comum entre uma catedral e uma sinfonia, um quadro e uma ânfora, um filme e um poema? Em outras palavras: entre uma estátua e um quadro, entre um soneto e uma ânfora, entre uma catedral e uma sinfonia, até onde podem ir as semelhanças, as afinidades, as leis comuns; e quais são também as diferenças que se poderiam chamar congênicas? É esse o problema longa e percucientemente discutido neste precioso volume.

E trata-se de uma questão apaixonante, contanto que se esteja firmemente decidido a não aceitar palavras vãs, a admitir, por exemplo, apenas analogias estruturais positivamente observáveis e que possam ser anotadas, escritas, expressas numa linguagem rigorosa. O volume, no entanto, não se dirige apenas aos especialistas — ao *comparatista*, diria o Autor — mas também ao leigo, uma vez que a questão aqui levantada não poderá ser de menor interesse para o simples amador de arte que, no plano de uma curiosidade muito menos elevada, muito mais concreta, está interessado em comparar [também ele!] o ritmo de uma frase e a curva de um arabesco, a harmonia das cores de um quadro ou de um bordado e os acordes que se podem tocar ao piano, sem contar as modificações que será preciso impor a um desenho para dele retirar a idéia de um quadro, de uma estatueta, de uma cerâmica decorativa ou de gestos para um balé.

A *Correspondência das Artes* é obra de reconhecido mérito, tornando-se desde já leitura inadiável para cineastas, coreógrafos, escritores, críticos de arte e pessoas interessadas na pluralidade e na riqueza das manifestações estéticas.

EDITORA CULTRIX/

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

A CORRESPONDÊNCIA DAS ARTES

(Elementos de Estética Comparada)



*Obra publicada
com a colaboração da*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Antonio Hélio Guerra Vieira

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente: Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

Comissão Editorial:

Presidente: Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri (Instituto de Biociências). **Membros:** Prof. Dr. Antonio Brito da Cunha (Instituto de Biociências), Prof. Dr. Carlos da Silva Lacaz (Faculdade de Medicina), Prof. Dr. Oswaldo Fadigas Fontes Torres (Escola Politécnica) e Prof. Dr. Oswaldo Paulo Forattini (da Faculdade de Saúde Pública).

CIP-Brasil. Catalogação-na-Publicação
Câmara Brasileira do Livro, SP

S695c Souriau, Étienne, 1892-
A correspondência das artes : elementos de estética comparada / Étienne Souriau ; tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. — São Paulo : Cultrix : Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

1. Estética comparada I. Título. II. Título: Elementos de estética comparada.

82-1500

CDD-701.17

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética comparada : Artes 701.17

ÉTIENNE SOURIAU

A CORRESPONDÊNCIA DAS ARTES

(Elementos de Estética Comparada)

Tradução de

MARIA CECÍLIA QUEIROZ DE MORAES PINTO

(Professora assistente do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP)

e

MARIA HELENA RIBEIRO DA CUNHA

(Professora assistente do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da mesma Faculdade)

EDITORA CULTRIX

SÃO PAULO

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

A título do original:

LA CORRESPONDANCE DES ARTS

Éléments d'Esthétique Comparée

© 1969, Flammarion, Paris

Edição

987654321

Ano

3456789

Direitos de tradução em língua portuguesa adquiridos com exclusividade pela
EDITORA CULTRIX LTDA.

Rua Dr. Mário Vicente, 374, 04270 São Paulo, SP, fone 63-3141,
que se reserva a propriedade literária desta tradução.

Impresso na EDITORA PENSAMENTO.

Índice

Prefácio	3
----------------	---

Primeira parte

REFLEXÕES PRELIMINARES

Cap. I. Determinação do Assunto	13
Cap. II. Importância e Dificuldades da Questão	14
Cap. III. Definição da Estética Comparada	19
Cap. IV. Estética Comparada e Literatura Comparada	20
Cap. V. Algumas Palavras Acerca do Método	26
Cap. VI. Advertência	33

Segunda parte

A ARTE E AS ARTES

Cap. VII. Que é Arte?	35
Cap. VIII. A Arte e as Atividades Humanas	38
Cap. IX. O Problema da Arte na Natureza	44
Cap. X. A Arte e as Especulações Ontológicas	50

Terceira parte

ANÁLISE EXISTENCIAL DA OBRA DE ARTE

Cap. XI. Pluralidade dos Modos de Existência	53
Cap. XII. Existência Física	55
Cap. XIII. Existência Fenomenal	59
Cap. XIV. Existência "Reica" ou Coisal	66
Cap. XV. Existência Transcendente	74
Cap. XVI. Recapitulação	77

Quarta parte

O SISTEMA DAS BELAS-ARTES

Cap. XVII. Artes e Matérias	81
Cap. XVIII. Algumas Divisões Tradicionais do Quadro das Artes	85
Cap. XIX. Pluralidade das Artes e Enumeração dos <i>Qualia</i> Artísticos	89
Cap. XX. Artes do Primeiro e do Segundo Grau: Forma Primária e Forma Secundária	93
Cap. XXI. Esquema do Sistema das Belas-Artes	103

Cap. XXII.	Observações Gerais Acerca do Esquema Precedente	104
Cap. XXIII.	Inventário das Principais Correspondências Artísticas	111
Cap. XXIV.	Última Visão Panorâmica do Sistema das Artes	115

Quinta parte

MÚSICA E LITERATURA

Cap. XXV.	As Pretensas Correspondências Intersensoriais Diretas ..	119
Cap. XXVI.	Morfologia da Obra Literária	125
Cap. XXVII.	Música e Literatura Como Artes Contemporâneas	133
Cap. XXVIII.	Da Música do Verso	153

Sexta parte

MÚSICA E ARTES PLÁSTICAS

Cap. XXIX.	Arabesco e Melodia (<i>introdução</i>)	187
Cap. XXX.	O Problema da Espacialização das Melodias	189
Cap. XXXI.	Da Escrita Musical Racional	201
Cap. XXXII.	Novamente o Arabesco Melódico	208
Cap. XXXIII.	Algumas Palavras Acerca da Música das Cores	215
Cap. XXXIV.	Significação Geral das Formas Primárias	232

Sétima parte

COSMOLOGIA ARTÍSTICA

Cap. XXXV.	Arte e Verdade	237
Cap. XXXVI.	Forma e <i>Facies</i> Cósmico	246
Cap. XXXVII.	Exemplo de Uma Estrutura Cosmológica	258
Cap. XXXVIII.	Transcendência	264

BIOGRAFIA

Étienne Souriau nasceu a 26 de abril de 1892. Era filho do conhecido esteta, Paul Souriau, um dos fundadores do funcionalismo (autor de *A Sugestão na Arte*, *a Beleza Racional*, etc.), que terminou a carreira como diretor da Faculdade de Letras de Nancy.

Estudou no liceu de Nancy e, depois, a partir de 1912, na Escola Normal Superior. Estudos interrompidos pela mobilização (*front* e *cativeiro*).

De volta à Escola Normal Superior após a desmobilização, é aprovado em primeiro lugar no concurso de agregação de Filosofia (1920). Foi sucessivamente professor nos liceus de Sarreguemines e Chartres. Doutor em Letras, no ano de 1925. Professor de Filosofia na Faculdade de Aix-Marseille (1926-1929) e na de Lyon (1929-1941). Nova mobilização. Mais tarde, professor de Filosofia Geral na Sorbonne (1941-1944) e de Estética na mesma Faculdade.

Diretor dos Estudos de Filosofia na Faculdade de Letras de Paris (1953-1962); membro do Diretório do Centro Nacional da Pesquisa Científica (CNRS, 1957-1962).

Aposentado em 1962, foi ainda diretor do Instituto de Estética e das Ciências da Arte, na Universidade de Paris. Esteve a serviço em inúmeras missões no exterior, entre as quais uma de um ano no Brasil, quando lecionou na Universidade do ex-Distrito Federal (1937).

Membro do Instituto (Academia das Ciências Morais e Políticas) a partir de 1958.

Presidente da Sociedade Francesa de Estética, Presidente do Comitê Internacional para Estudos de Estética, Diretor da Revista de Estética.

Autor de muitas obras, principalmente: *L'Abstraction Sentimentale*, *Pensée vivante et perfection formelle*, *L'Avenir de l'Esthétique*, *L'Instauration philosophique*, *La Correspondance des Arts*, *Les deux cent mille situations dramatiques*, *L'Ombre de Dieu*, *Le Sens artistique des animaux*, e inúmeros artigos em periódicos franceses e estrangeiros.

Oficial da Legião de Honra; Comendador da Ordem das Palmas Acadêmicas; Comendador da Ordem das Artes e Letras.

PREFÁCIO

“O vento são todos os ventos”, disse (em prosa) Victor Hugo, num desses aforismos cujo segredo conhecia; e já se vê daí os desdobramentos que se esboçam, quando após ter nomeado o vento, o escritor vai poder chamar tumultuosamente o mistral, o *Libeccio*, o Föhn e o simum, o vento do Norte e os tornados, os ventos impetuosos e os furacões. . . . Basta, porém. . . . Citamos o aforismo pelo desejo de assim parafraseá-lo: “A arte são todas as artes”. Aforismo que afirma simultaneamente a unidade da arte, uma vez que um único termo genérico o designa, e atrai a tumultuosa presença da arquitetura e da música, da pintura e da escultura, do cinematógrafo e da cerâmica, etc., forçando-nos a perguntar o que têm em comum essas diferentes atividades criadoras, que esculpem suas obras umas no mármore, outras na projeção de luzes contra uma tela, outras ainda no ar posto em vibração, e assim por diante. Foi diante desse problema que nos colocamos e desejamos colocar o leitor. Que há de comum entre uma catedral e uma sinfonia, um quadro e uma ânfora, um filme e um poema? É uma questão apaixonante, contanto que se esteja firmemente decidido a não aceitar palavras vãs, a admitir, por exemplo, apenas analogias estruturais positivamente observáveis e que possam ser anotadas, escritas, expressas numa linguagem rigorosa. A pesquisa só é interessante se banir e interdisser severamente as metáforas imprecisas, as analogias confusas que são evocadas ao se transpor arbitrariamente para uma arte a linguagem de outra, ao se falar numa “sinfonia em azul maior”, a respeito de um quadro, ou na “paleta” radiosa ou amortecida de um poeta. Percebe-se a dificuldade que existe em ser rigoroso num campo que pode parecer aéreo e sutil. Percebe-se também que tal rigor é uma imposição se houver intenção de que a pesquisa seja útil e fecunda.

Seria possível pensar em orientar essa pesquisa para um ideal comum a todas as artes ou um temperamento comum a todos os artistas. E, efetivamente, há pesquisas a fazer nesse sentido. Uma “caracterologia do artista” é um assunto tentador para um psicólogo. E é tentador também para um historiador ou um sociólogo pesquisar se, nessa ou naquela época e nesse ou naquele país, por exemplo,

na Itália da Renascença, ou na França do século de Luís XIV, ou na Alemanha da época do *Sturm und Drang*, pode-se apreender um ideal comum para o qual tenderiam simultaneamente os sonetos de Petrarca ou o domo de Florença, ou ainda as comédias de Molière, as Epístolas de Boileau e a música de Lulli, e assim por diante. Seria apenas esboçar o problema uma vez que, em seguida, haveria necessidade de pesquisar o ideal comum aos magdalenianos e aos gregos, bem como aos artistas da Renascença, aos clássicos franceses e aos românticos alemães! Como é fácil cair assim numa síntese intuitiva ou filosoficamente absconsa! Certamente, não queremos falar mal das grandes sínteses filosóficas, nem dos grandes panoramas estéticos de caráter histórico-filosófico à maneira seja de um Taine, seja de um Hegel. Mas quem não sente que se colocaria um poderoso instrumento de trabalho nas mãos daqueles que pesquisam nesse sentido, se fosse possível dispor de conhecimentos sólidos, metódicos e mesmo científicos, que permitissem a pesquisa positiva e eficaz das analogias com as obras das diversas artes, e o estabelecimento, nesse campo, de um legítimo ponto de vista do comparatista?

Quanto a uma psicologia genérica do artista, fica igualmente claro que ela só é praticável de maneira útil, se levar em conta diferenças específicas que deve eliminar ou transcender. Se a música é, segundo a excelente fórmula de J. Combarieu, "a arte de pensar com sons", não há dúvida que é coisa bem diferente pensar com sons, como Beethoven, ou pensar, como Pierre Puget podia fazer, quando pensava com volumes impostos a golpes de cinzel ou martelo no mármore que, dizia ele, "Tremia a sua frente, por maior que fosse a peça". E bem diferente ainda é o pensamento de um Eugène Delacroix, ao pensar com cores. Se tomarmos o partido de negligenciar ou ignorar tais diferenças, é possível fazer algo que valha a pena?

E que não se venha dizer desdenhosamente que essa é uma pura questão de técnica, e não de estética! Isso é tão absurdo quanto pretender que entre uma águia, um cavalo e uma serpente existe apenas uma diferença puramente técnica de locomoção, negligenciável para o fisiologista. Toda a estrutura de cada um desses seres e seu modo fundamental de vida estão comprometidos nessa diferença. Do mesmo modo, um músico é, não somente de fato, mas mesmo por vocação, um homem comprometido a fundo com o universo das sonoridades; é aí que ele se desloca em pensamento, é aí que vive, é aí que trabalha, está aí o que lhe importa mais do que tudo; nisso é diferente do pintor comprometido a fundo, em

pensamento, ação e sentimentos, com o mundo das cores. Eles diferem entre si primeiro por tipos opostos de comprometimento e mais ainda por sua adaptação a esses dois mundos não apenas sensível, mas estruturalmente diferentes um do outro.

Sem adotar levemente a teoria muito difundida atualmente, segundo a qual a arte é uma linguagem, pode-se, entretanto, observar uma analogia entre a diversidade dos comprometimentos artísticos, de que acabamos de falar, e a diversidade das linguagens, no sentido filosófico do termo. Quando há pouco chamamos de "comparatista" àquele que procura as semelhanças e diferenças entre uma estátua, uma catedral, uma sinfonia ou um vaso, simplesmente sentimos e admitimos haver alguma analogia entre a tradução de uma idéia artística em pintura, música ou escultura, e a tradução de uma idéia literária, poética por exemplo, em francês, inglês ou alemão. Cada linguagem traz consigo recursos próprios e insuficiências, e trata o assunto a seu modo próprio. Assim o assunto *a batalha de Marignan* foi tratado na música por Clément Janequin, na escultura por Pierre Bontemps, na pintura por Fragonard filho, na literatura por Michelet. É claro que cada um desses tratamentos teve exigências próprias, seja tecnicamente, seja pela maneira de julgar que se impunha a artistas orientados de modo muito diferente uns dos outros. É o que queremos dizer ao chamar de *estética comparada* à disciplina que procura observar positivamente, pôr em evidência e anotar corretamente as similitudes e as oposições que podem ser relacionadas com esses tratamentos diversos. Naturalmente, entre as duas disciplinas, não vai mais longe a analogia que estamos postulando. A literatura comparada tem seus métodos. E é tarefa da estética comparada estabelecer os seus. É a essa tarefa que aqui consagramos nossos esforços.

Com que dificuldades depara tal empreendimento? São muitas. Enumeremo-las rapidamente. Quando compreendê-las, o leitor provavelmente será mais indulgente com nossos erros ou com as insuficiências de nosso trabalho. Tanto mais que não se trata apenas de dificuldades inerentes a nossa tarefa, e sim de obstáculos erguidos, por razões doutrinárias, no caminho a percorrer. Nessa tarefa, temos como primeiro adversário o espírito de metáfora e de aproximações verbais literárias imprecisas que evocamos há pouco. Muitas pessoas, entre as que falam usualmente de arte, não se importam de modo algum em ver exposta uma estética séria, metodicamente exigente, e acham mais agradável brincar vagamente com um jargão de pretensão conhecedor do que sujeitar-se a formar conceitos precisos e

a designá-los numa linguagem estrita e bem determinada. Não podemos dissimular ao leitor, ou ao estudante, ou mesmo ao crítico (veremos daqui a pouco a razão) que, para prosseguir nessa investigação, faz-se mister consentir num esforço de submissão ao rigor quanto a conceitos e vocabulário. Por exemplo, não devemos aceitar que se fale, em pintura, da "gama de Ticiano" ou da "gama de Veronese", se não houver o menor traço de estrutura escalar nos coloridos característicos dos dois pintores, nem, entre as cores de que se servem, qualquer uma das relações existentes entre as notas de uma gama. Isso não significa que se renuncie a todas as comparações do gênero. Mas, para falar a respeito, deve-se a todo custo encontrar os meios de detectar estruturas realmente semelhantes, nos dois campos a serem aproximados. E não está dito antecipadamente que se possa chegar a tal.

Outro obstáculo, tanto mais temível quanto representado por pessoas inteligentes, e até por pensadores ilustres: aceitar por antecipação uma espécie de redução *a priori* à unidade, pela predominância atribuída a uma arte sobre as demais; e é geralmente a literatura, ou mais especificamente a poesia que desempenha esse papel indevidamente unificador, nos estetas que só conhecem bem essa arte, que a preferem e que, por vezes, é a única que praticaram. Muitos críticos observaram o fato em Benedetto Croce, que amiúde estende indevidamente a todas as artes observações visivelmente fundamentadas apenas no exame da poesia. Mesma observação quanto aos livros profundos e sedutores de G. Bachelard. Mas Bachelard era um espírito demasiado lúcido para não ter consciência da situação e assumir a responsabilidade. Ele afirmava positivamente ser inútil a prática das diversas artes com o objetivo de conhecê-las, pois "por intermédio da imaginação literária, todas as artes são nossas" (*La terre et les rêveries de la volonté*, p. 95). A poesia as contém todas. Pouco importa se me for impossível realizar a estátua no mármore ou no bronze; para criá-la, apesar disso, "basta escrever a estátua" (*ibid.*).

Por mais cara que me seja a memória de uma alma de elite e de um amigo, devo protestar. Esse curioso paradoxo conduz G. Bachelard, quando pretende fazer uma estética da matéria (muito negligenciada, pensava ele, pelos estetas), a uma poética dos quatro elementos, que só leva em consideração a matéria sonhada; sonhada pelo poeta, e não dominada em luta concreta pelo estatuário, arquiteto ou músico. Ora, o comparatista não tem de esquecer que o escultor não pode, e mesmo não deve, artisticamente falando, dar

a mesma forma a um corpo feminino destinado ao mármore ou ao bronze; e que não é a mesma coisa um "palácio maravilhoso", sonhado em poesia por Ariosto, ou desenhado a bico de pena e a aquarela por G. Doré a fim de ser gravado por Pisano ou, enfim, encomendado pelo Shah Jahan para ser materialmente edificado perto de Agra, em memória de Begum perdida. O poeta e o gravador estão dispensados de calcular a resistência dos materiais ou a importância das arcadas. Haveria todo um estudo a fazer acerca dessas arquiteturas de sonho, sejam elas palácios de pintores ou catedrais de poetas. Ver-se-ia provavelmente que, embora respeitando algumas leis de verossimilhança poética relativas à coerência e ao equilíbrio, elas se libertam das resistências e dos pesos no exagero do mistério dos espaços interiores e permitem, encorajam múltiplas reminiscências das proporções e das estruturas do corpo humano. Ver-se-ia sobretudo que nenhum arquiteto nelas poderia inspirar-se, sem encontrar insuperáveis obstáculos de execução.

Em qualquer arte, o artista é obrigado a estabelecer um *modus vivendi* concreto entre o querer e o poder. O artista força a matéria a manifestar seu sonho, mas isso apenas quando esse sonho já tiver desposado uma matéria.

Longe, pois, de aceitar uma correspondência entre todas as artes por serem todas traduzíveis em poesia, linguagem artística universal, devemos tomar cada arte em seu idioma próprio e estabelecer com paciência e cuidado o léxico das traduções. É registrar como "intraduzível" aquilo em que se evanece efetivamente a essência artística da obra pela tradução numa outra arte. Pedimos, portanto, ao leitor que tenha a paciência de nos acompanhar, página por página, no estabelecimento desse léxico.

Para terminar, algumas palavras acerca dos princípios desta nova edição. Reproduzimos a primeira (de 1947) sem outra mudança a não ser corrigir os erros de impressão ou pequenas incorreções de forma, e, por exemplo, precisar alguns pontos um tanto obscuros na primeira redação; mas sem nunca mudar o fundo do pensamento. Sem dúvida ficaríamos felizes em corrigir erros que provavelmente cometemos, se a crítica os tivesse apontado. Mas é preciso dizer a verdade. Embora nosso trabalho tenha sido amiúde criticado, somos obrigados a dizer (ainda que a contragosto) que as objeções mais sérias que nos foram feitas provavam apenas que os críticos tinham lido o livro de modo muito desatento ou mesmo que não o tinham lido de maneira alguma. Que o leitor julgue.

Muito recentemente, o autor de um livro, que se pretendia sério e científico, declarava gravemente que para se praticar com proveito a estética comparada, era necessário "sobretudo não acreditar, como Étienne Souriau, que se podem transpor tais quais, numa arte, as formas e as estruturas de uma outra arte". Temos razão para dizer que aquele que assim falava não nos tinha lido, pois nos atribuía precisamente a opinião contra a qual escrevemos todo este livro. O leitor, que acaba de ler estas páginas do prefácio, já o percebe. E há de vê-lo melhor ainda ao ler o livro, sobretudo o capítulo XXXIII (sobre a música das cores) onde explicamos que, por ter o mundo das sonoridades musicais uma estrutura fundamentalmente diferente do mundo das cores, a transposição *a priori* das estruturas de um para os elementos do outro é impossível e abusiva. A única resposta que, portanto, podemos dar a essa crítica é pedir ao leitor que não nos julgue sem nos ter lido.

Outra objeção. Um crítico de arte, de modo geral mais bem inspirado, achou que se podia sorrir de nossa distinção entre arabesco e forma figurativa. Como, perguntava ele, sentir e explicar, então, o interesse artístico de um desenho a bico de pena de Da Vinci, ou com pincel de Hokousai, que, dizia, é um verdadeiro arabesco? — Temos razões para dizer que ele só tinha folheado a obra, uma vez que constitui uma de nossas idéias fundamentais dizer que todo desenho figurativo é também e simultaneamente arabesco; que a forma do segundo grau (forma representativa) deve também ser considerada em seu primeiro grau (presentativo); e mostrar tudo isso, precisamente com o tipo de exemplo que o crítico pensava nos poder opor.

Terceira objeção, a mais sólida, e que alimentou verdadeiras polémicas. Achamos que seria possível discutir, em nosso capítulo XXVIII (*Da música do verso*) certo princípio respeitado na escola fonética de Maurice Grammont, quanto à escansão do verso francês. Com essa temeridade, atraímos a cólera dos discípulos. De certo modo, nós o esperávamos, mas julgávamos que nossa argumentação seria examinada com alguma atenção. Ora, nossos adversários, sem levá-las em nenhuma conta, limitaram-se a afirmar com firmeza, mas gratuitamente, que as gravações fonéticas mostravam que estávamos errados. Procedimento que tem sua eficácia, pois impressiona algumas pessoas, que neles acreditam sob palavra. É com pesar que vimos um dos melhores estetas da atualidade colocar, numa nota de recente trabalho, que, aparentemente, as gravações mostravam estarmos errados. Em quê? É o que ele não poderia dizer, como também não podiam aqueles a quem ele tomava a asserção.

As gravações não poderiam mostrar que estávamos errados, uma vez que *partimos delas*, tanto quanto nossos adversários; o que contestamos é a interpretação que lhe dão e o que *lhe acrescentam*. Tal interpretação consiste em constatar que, num verso como este:

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel (Sim, venho a seu templo adorar o Eterno), há *cortes* depois de *oui, viens, temple*; e, então, convencionar que tais cortes devem ser marcados com uma barra vertical. Assim:

Oui | je viens dans son temple | adorer | l'Éternel |

Até aí eles estão no seu direito. *Acréscetam*, porém, que tais cortes são barras de medida e que as medidas assim separadas indicam o ritmo, como o fazem as barras de compasso em música.¹ É contra esse acréscimo que protesto: barras que indicam cortes não têm relação alguma com as barras de compasso em música, as quais nunca são cortes. Cria-se, com essa convenção de notação, uma oposição factícia entre o ritmo poético e o ritmo musical. Nas gravações, realmente há cortes lá onde estão as barras. Afirimo, entretanto, que, se a barra de medida for tomada no sentido em que a tomam os músicos, não se deveria colocá-las onde estão, ou seja, nos cortes.

Por que, então, alegam que as gravações mostram que estou errado, visto que, segundo dizem, há cortes onde põem suas pretensas barras de medida e não os há onde eu as coloco? — Certamente! Pois estou dizendo que as barras de compasso, no sentido musical da expressão, não são cortes e não coincidem com eles! Comete-se aí, muito precisamente, o erro de raciocínio que se chama “sofisma do espinafre”, e que consiste, como se sabe, em apresentar uma hipótese e, depois, esquecê-la completamente na seqüência do raciocínio: “Não gosto de espinafre e é uma sorte, pois se gostasse, comê-lo-ia muitas vezes e ficaria infeliz por não suportá-lo”. Exatamente do mesmo modo, dizem meus adversários: “Souriau não dá às barras de medida o sentido de um corte (como nós fazemos). Evidentemente ele está errado, pois observem-se as gravações: onde ele põe uma barra de medida, não há cortes, enquanto esses existem onde colocamos as nossas. Portanto, as gravações o condenam!” Espinafres! espinafres! Se não há corte onde ponho minhas barras de medida é porque não defino tais barras como se assinalassem

1. O texto francês fala em *barres de mesure* nos dois casos (N.T.).

cortes, muito pelo contrário. Se os há onde as colocam é porque definem tais barras como se assinalassem cortes. E minha objeção é, então, que não se devem chamá-las de barras de medida; pelo menos se deveria dizer que o termo barras é tomado em sentido diferente daquele com que é empregado pelos músicos e que a aparente oposição assim estabelecida entre ritmo musical e ritmo poético vem *não do fato real, mas da terminologia usada.*

Apresentemos a mesma coisa em outras palavras. Ninguém questiona as gravações fonéticas, nas quais está incluso o fato rítmico, mas trata-se de retirar daí esse mesmo fato rítmico e evidenciá-lo nas transcrições escritas. Nesse caso, afirmo que, se para registrar o ritmo poético, fazem-se *convenções de notação* radicalmente diferentes das empregadas pelos músicos no registro do ritmo musical, obtêm-se, nos dois campos, resultados certamente muito diversos. Mas que se tome cuidado: a diferença não reside, então, nos fatos, e sim *na notação dos mesmos*. Proponho uma experiência. Proponho notar o ritmo poético (tal como está incluso nas gravações) usando os mesmos princípios de notação que se usam em música para o ritmo melódico. E vejamos o que se obtém assim. Trata-se sempre da aplicação do mesmo método, que consiste em procurar notações estruturais adequadas para evidenciar estruturas homogêneas nos dois campos comparados. — Que dizem meus adversários? Recusam-se pura e simplesmente a, tentar a experiência. Insistem em perseverar em sua notação, porque estão habituados a ela e não examinam as razões e os princípios que ofereço para a minha. Mas, quando afirmam que minha notação não está conforme às gravações, é um puro absurdo. Ambas as notações estão igualmente conforme às gravações. A de meus adversários, contudo, não consegue pôr em evidência a correspondência estrutural que a minha evidencia.

O leitor há de julgar-nos. Todo o esforço que lhe pedimos é o de saber distinguir entre um fato é a notação convencional desse fato. E não considerar como pertencente aos fatos o que se relaciona com a convenção proposta para registrá-lo. Certamente as convenções são livres. Mas a arte de fazê-las consiste em combiná-las de modo a evidenciar e a tornar claros os fatos, e não a torná-los obscuros; e sobretudo a não confundir com o fato o que resulta apenas da convenção de notação.

O leitor está vendo pois, espero, qual a finalidade deste livro. Trata-se de conseguir analisar estruturalmente as obras das diversas artes, de maneira a apreender positivamente, a registrar racional-

mente e a pôr em evidência, quando necessário, ora diversidades positivas e específicas de estrutura, ora analogias mais ou menos visíveis ou, às vezes, um pouco secretas.

Ao fazê-lo, fomos constantemente obrigados a inventar métodos propícios a esse tipo de análise estrutural. Muitas vezes, podemos ter enganado e, sobretudo, não ter alcançado as finalidades a que nos propusemos. Mas, para atingir tais finalidades, tivemos amiúde de renunciar à utilização e à aplicação de métodos já existentes, sobretudo aqueles que se supõem experimentais e só o são na aparência ou que, em todo caso, são inadequados à finalidade que perseguimos. É o que acontece sobretudo com algumas notações matemáticas que freqüentemente eliminam a notação do fato formal, em cujo interior se estabelecem as relações quantitativas que elas registram (observe-se particularmente, acerca do fato musical, o capítulo XXXI). Rogamos ao leitor que se lembre de ser este livro escrito por um filósofo, portanto, por um homem acostumado de longa data a fazer a crítica dos métodos que emprega. Se, porventura, o leitor aqui ou ali ficar chocado com o uso de um método diferente daqueles a que está habituado, que faça pelo menos ao autor a justiça de pensar que isso foi feito com discernimento, a fim de adaptar o método à finalidade almejada, e não por ignorância ou desprezo de métodos que tendem a outros objetivos e que são ineficazes na presente pesquisa. Essa consideração nos valerá sem dúvida a indulgência do leitor, a quem desejamos que sinta prazer em nos acompanhar, passo a passo, numa investigação que nos pareceu apaixonante.

Paris e Erquy, dezembro de 1967.

Primeira Parte

REFLEXÕES LIMINARES

CAPÍTULO I

DETERMINAÇÃO DO ASSUNTO

Entre uma estátua e um quadro, entre um soneto e uma ânfora, entre uma catedral e uma sinfonia, até onde podem ir as semelhanças, as afinidades, as leis comuns; e quais são também as diferenças que se poderiam chamar congênicas? É esse o nosso problema.

CAPÍTULO II

IMPORTÂNCIA E DIFICULDADES DA QUESTÃO

Nada mais evidente do que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas do mesmo templo. Servem, senão ao mesmo deus, pelo menos a divindades congêneres. Irmandade das Musas; associação dos artistas quer manejem o escopro ou a caneta, o pincel ou o arco; uniformidade do gênio em todos os gêneros: eis outros tantos temas de fácil desdobramento.

Somos irmãos; a flor
pode ser feita por duas artes.
O poeta é cinzelador,
O cinzelador é poeta.

escrevia Hugo a Froment-Meurice. E quantos agradáveis efeitos do estilo, quantas metáforas graciosas, ao se usar numa arte o vocabulário de outra! Não se envergonhar de dizer, diante do quadro de uma paisagem de inverno, que “se trata realmente de uma sinfonia em branco maior”; aos pés da dançarina, emprestar-lhes gamas e “harpejos de movimento”; louvar, com ares de entendido, o arabesco de um soneto, a arquitetura de uma sonata, o ritmo de um edifício... quanta elegância! não é o cúmulo do refinamento? E, em pano de fundo, o universo baudelairiano onde perfumes, cores e sons se correspondem...

Se sairmos, entretanto, da atmosfera das *frases*, a questão torna-se difícil. Difícil, mas de grande importância.

A grandeza dessa importância surge de imediato para qualquer espírito por menos filosófico que seja. Um filósofo, digno do nome, não pode deixar de atribuir imenso valor à arte. O da própria ciência será maior? Dentre os poderes espirituais do homem, foi a arte que construiu todo um universo povoado de criaturas, umas imateriais — sinfonias, prelúdios, noturnos; sonetos, baladas, epopéias —

outras visíveis ao sol ou à lua, como os templos, catedrais, aquedutos, obeliscos, esfinges, estátuas (quanta pedra abalada, enformada por essa força espiritual!); parques onde os visitantes são Beatriz ou Ofélia, Genoveva ou a jovem dos cabelos de linho; fábricas onde os trabalhadores são tanto o “ceifeiro do eterno verão” com sua foice, lá em *Booz adormecido* como o *Dia* com seu martelo, na capela dos Médicis. Loucura humana, se quiserem, que afastou para longe do real e juntou nas cavernas da ficção grande parte das atividades dos homens, desde aqueles que iam às verdadeiras cavernas, para traçarem imagens à luz das lâmpadas de pedra, até os que se reúnem nas salas dos cinemas para verem passar fantasmas, ou nas salas de concerto para ouvirem acordes musicais a se formarem e se dissiparem como alianças ou tratados. Loucura divina, talvez, se (como muitos acreditam) o divino interfere, ainda que pouco, através da inspiração; ou se (como dizem outros) um Deus fez todo esse universo como uma obra de arte (e essa loucura o despertou do sono); ou ainda, mais abstratamente, se o Espírito, na construção da Representação, antes de qualquer outra dialética e de modo mais original do que aquela cujos romances Hegel ou Hamelin nos contaram, pratica necessariamente a dialética da Arte.

Assim o filósofo sentirá o preço imenso que tem para ele um conhecimento do que há de central, único, constante e essencial, em suma, de comum em todas essas atividades que, praticamente, se diversificam na música, pintura, coreografia, gravura, cerâmica, etc., etc. — sem contar a arte demiúrgica e a arte de viver. E o problema da correspondência das artes será para ele o ponto capital de uma das grandes questões que pode levantar e o único meio positivo de acesso ao conhecimento de promoção que instaura e funda o ser.

Mas a questão não será de menor interesse para o simples amador de arte que, no plano de uma curiosidade muito menos elevada, muito mais concreta, está interessado em comparar (de certa forma anatomicamente) o ritmo de uma frase e a curva de um arabesco, a harmonia das cores de um quadro ou de um bordado e os acordes que se podem tocar ao piano, sem contar as modificações que será preciso impor a um desenho para dele retirar a idéia de um quadro, de uma estatueta, de uma cerâmica decorativa ou de gestos para um balé.

Quanto aos próprios artistas, num plano mais prático, o problema não deixa de lhes oferecer atrativos. Basta-me ter como prova o interesse que manifestam ao se encontrarem (em alguma escola de

Roma, numa Sociedade de Estética ou por acaso) pintores e músicos, poetas e escultores, etc. Então, geralmente se questionam com curiosidade acerca de técnicas, não apenas para compreenderem processos que os surpreendem um pouco e que, entretanto, sentem semelhantes aos próprios processos, mas também na esperança, quer de assim encontrar motivos de inspiração, quer de obter efeitos novos com transposições ainda não tentadas (destinadas muitas vezes a permanecer secretas), ou ainda de subtrair algum belo segredo técnico, aplicando à sua arte regras ignoradas entre seus iguais, mas já comprovadas em outras artes. Muitos poetas encontraram assuntos de inspiração, nos salões de pintura ou nos museus; muitos pintores preocuparam-se seriamente com a possibilidade de aplicar receitas musicais à harmonia das cores; muitos coreógrafos folhearam assiduamente coletâneas de gravuras. E se há dúvida quanto ao poder de tais confrontos aumentarem o conhecimento profundo de cada um em relação à própria atividade, que se releia a inescusável conversa de Chopin e Eugène Delacroix, no *Diário* deste último (17 de abril de 1849).

Entretanto, faz-se mister dar aqui o sentido preciso da dificuldade da questão.

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, se comunicam ou comungam. Contudo, quantas diferenças! Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Uma erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Uma trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são empréstados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais.

Comparemos, por exemplo, o músico e o pintor a trabalharem.

O músico está sentado à mesa, num quarto silencioso — em geral à noite, quando se calaram os ruídos externos. Ele se volta manifestamente para as coisas interiores. Nele se acham todos os sinais do labor intelectual. De vez em quando, vai para o piano, verifica alguns acordes, depois retorna à mesa onde está escrevendo. Fora de casa, nós, muitas vezes, encontramos-lo absorvido em si mesmo e levando pranchetas nas quais registra de passagem, alguma idéia.

Encontramo-lo também, coisa estranha, nas salas barulhentas — pois de todo esse silêncio jorram os sons que ele trazia na alma —, salas onde se reúnem muitos homens, uns para ouvir e fruir, outros para se entregarem a trabalhos manuais. Destes, uns cortam vísceras de carneiro, fazem-nas roncar como um volante de fábrica ou sussurrar como a asa de um pernilongo; outros fazem tubos gemerem e suspirarem. Ele próprio, com uma vareta na mão, dirige a equipe desses trabalhadores cuja tarefa é dar uma espécie de corporeidade transitória, uma presença sensível e lábil às idéias de suas vigílias. Assim, a obra, ora reside em sua alma à maneira de um sonho, ora realiza-se em vibrações organizadas, abalando a atmosfera de uma sala; depois se esvanece e cochila na grafia embalsamada das partituras para ressuscitar de novo nos aposentos em que canta um piano, nas salas de concerto, nos estúdios que emitem ondas, segundo uma espécie de cerimônia teofânica de que o músico se limitou a escrever o ritual.

Vejamos agora o pintor.

Em seu atelier, cuja luz vem através dos vidros, ele tem diante de si um espetáculo cuidadosamente elaborado: uma mulher seminua, flores, um tecido. E assobiando, cantando, conversando, escutando rádio (pois todos os ruídos passam, por assim dizer, ao largo de sua obra, sem nela interferirem), ele lança ao modelo olhares estranhos, tensos, que procuram apreender. Depois com um gesto, ou febril, ou meditativo, ele joga na paleta com pincéis, uma faca flexível, às vezes com o dedo médio, massas oleaginosas e multicores que espalha no pano da tela preparada e estendida. De repente, geme: “erro, erro enorme”. Às pressas, apaga a pincelada com um pano, traz de volta a tonalidade que estava ao lado, modifica a cor, e seu rosto de novo se ilumina: “. . . miraculosamente consertado!”. E enquanto prossegue, aquelas massas constituem pouco a pouco um simulacro policrômico, não idêntico, mas como que paralelo ao espetáculo por ele mesmo preparado.

Simulacro estável, definitivo. O pintor terminou sua tarefa. Afasta-se, piscando os olhos, exprime sua satisfação por um jogo de palavras, limpa a paleta, lava as mãos, tira o avental. Doravante, a tela permanecerá como está; oferecerá aos olhos um espetáculo inalterável. Enquadrado, irá para as exposições, museus, galerias de arte, salões. Transformar-se-á em objeto de contemplação, conversa, comércio.

Para apreender essa obra basta um único olhar: ela pode revelar todo seu ser na intuição de um instante. A do músico era sucessiva

e só se entregava desdobrando-se, por assim dizer, na extensão temporal. Aquela era para o ouvido, esta para a vista. Uma, como em universo à parte, ordenava sem modelo os elementos de um ser a que nada se assemelha na natureza; ser cuja fisionomia, evoluções, presença são como a transparência de realidades de outro mundo, por um momento evocadas apenas para a alma. A outra toma seus galbos dos espetáculos cotidianos do mundo sensível, imita-lhes as aparências, as claridades e as sombras, as cores, os contornos.

E, contudo, apesar de tantas dessemelhanças, sentimos, sabemos — com um saber intuitivo e quase impossível de ser legitimado em seus pormenores — que essas duas atividades são intimamente irmãs (não merecem ambas o nome de arte?) e que suas obras têm entre si profundas e misteriosas afinidades.

Mas, percebe-se também o esforço que é necessário para atingir tais afinidades, para fazê-las aparecer. Contentar-se em afirmar globalmente esse parentesco, essa correspondência, é ficar no limiar do problema. Se quisermos penetrar até o âmago de cada arte, apreender correspondências capitais, motivos cujos princípios sejam os mesmos nas mais diversas técnicas, ou — quem sabe? — descobrir leis de proporção ou esquemas de estrutura válidos para a poesia e a arquitetura ou para a pintura e a dança, deveremos instituir toda uma disciplina, forjar conceitos novos, organizar um vocabulário comum, talvez inventar meios de exploração verdadeiramente paradoxais. Pois, enfim, entré uma catedral, um quadro, uma sonata, um balé, como estabelecer comparações, se pretendermos ir ao fundo das coisas? Que compasso aplicar à sonata para transferir suas proporções à catedral? Que regra comum atribuir ao entalhador de pedras ou ao tocador de flauta?

A arquitetura, dizia Plotino, é o que sobra do edifício ao se retirar a pedra. Nada melhor. Mas por meio de que experiência retirar a pedra e tudo o que é dela, ao mesmo tempo respeitando e fazendo surgir o que restou? O único método é levar o som a testemunhar contra a pedra, o corpo contra a massa oleosa, a argila contra as sílabas; colocá-las entre parênteses umas pelas outras; é dar às artes o que difere, à arte o que permanece. O que permanece: não uma invariante grosseira, mas o ato, a lei das correspondências. Evoca-se aqui, portanto, toda uma disciplina e disciplina verdadeiramente científica (se toda pesquisa de fato, laboriosa, desinteressada e metódica pode ser chamada de científica). Vamos dar-lhe o nome de estética comparada.

CAPÍTULO III

DEFINIÇÃO DA ESTÉTICA COMPARADA

Chamar-se-á, aqui, de estética comparada à disciplina cuja base é o confronto das obras entre si e dos procedimentos das diferentes artes, tais como a pintura, o desenho, a escultura, a arquitetura, a poesia, a dança, a música, etc.

CAPÍTULO IV

ESTÉTICA COMPARADA E LITERATURA COMPARADA

A definição que acabamos de ver está de acordo com o uso já estabelecido. É, por exemplo, o subtítulo comum de uma série de obras bastante conhecidas, de autoria de G. L. Raymond,¹ às quais praticamente não teremos oportunidade de nos referir nesta pesquisa, mas que todos os estetas conhecem e que bastam, por prioridade, para estabelecer o sentido da expressão em causa.

Entretanto, o leitor, à vista de nosso subtítulo, pôde inicialmente pensar em qualquer coisa diferente por analogia com a expressão literatura comparada. Chama-se assim, como todos sabem, a uma disciplina que consiste essencialmente em confrontar obras literárias escritas em línguas diferentes (por exemplo; francês, inglês, espanhol, alemão . . .) e por conseguinte, referentes a grupos nacionais, étnicos ou sociais diversos, a civilizações e mesmo a épocas diferentes.

Por analogia, poder-se-ia pensar, sob o nome de estética comparada, num confronto dos gostos, estilos, funções artísticas entre os diferentes povos, ou em diversas épocas históricas, ou em grupos sociais distintos. Colocar-se-iam, em paralelo, por exemplo, a arte dos primitivos e a dos civilizados, a arte oriental e a ocidental, a arte antiga e a moderna, a arte francesa e a inglesa, etc. Estudos bem interessantes, que podem servir de introdução à estética geral por via de indução, a partir da variedade dos dados históricos agrupados por nações, épocas, níveis sociais. A base da comparação (pois trata-se do método comparativo) seria não mais a divisão da arte em artes, mas a repartição diversa de suas realizações em loca-

1. Por exemplo, o sétimo e último volume da série: George Lausing Raymond. *Proportion and Harmony of Line and Color in Painting, Sculpture, and Architecture, an essay in Comparative Aesthetics*; New York, 1899 (2.^a ed., 1909).

lizações concretas. São duas concepções, dois tipos de trabalho muito diferentes.

Seria absurdo e fora de propósito procurar saber qual dos dois vale mais, ou qual merece mais autenticamente o nome de estética comparada. As duas modalidades de estudo são interessantes e preciosas. Ambas têm seu lugar marcado no conjunto dos trabalhos que constituem o vasto domínio ainda tão mal explorado (nós o dizemos com conhecimento de causa) de estética.

Mas, pode ser útil mostrar que, das duas disciplinas, aquela em que estamos pensando é, de algum modo, primeira em relação à segunda e que a analogia com a literatura é tão-somente especiosa.

A literatura comparada, sem dúvida, confronta entre si estilísticas, modos de pensamento, conjuntos de idéias ou modelos naturais (paisagens e personagens) pertencentes a grupos nacionais ou culturais muito diversos. Mas, nesse caso, a força e a solidez, a essência mesma da comparação fundamenta-se menos na diversidade local e social dos dados que se confrontam do que nesse fato enorme, dominador: a diversidade lingüística. Ela é que serve de base. Ela caracteriza os agrupamentos. Quem diz literatura latina quer dizer literatura escrita em latim: isso compreende tanto o romano Catão, o mantuano Virgílio, o paduano Tito Lívio, o gaulês Ausônio como o francês Santeuil. E, certamente, pode-se subdividir, opor, comparar os versos latinos de língua morta ou de língua viva; entre estes, os da época clássica ou os da decadência. Sob a condição, porém, de que se trate sempre do uso de uma mesma língua, pois se compararmos Byron, Goethe e Vigny, Poe e Baudelaire, Virgílio e Hugo, não esqueceremos, por exemplo, que o empréstimo, a transferência literal de um para outro é impossível e a imitação praticável apenas à custa dessa primeira e importante transposição formal, a tradução.² Por essa razão, como cada uma dessas literaturas, vive, por assim dizer, por si, e formando um conjunto mais ou menos fechado (salvo as lentas endosmoseis das influências globais, ou os curto-

2. Remi de Gourmont, há pouco tempo, insistiu muito na importância e na originalidade literária da tradução. Se, diz ele com razão (ainda que, em aparência, paradoxalmente), traduzo literalmente em francês uma expressão de um poeta inglês, é certo que ninguém ainda, antes de mim, já reunira desse modo tais palavras francesas. Ele também insistiu na importância do papel histórico dos tradutores. Alguém como Le Tourneur, que mal é mencionado duas vezes e de passagem na *Littérature française* de G. Lanson, exerceu como tradutor (ou adaptador) de Shakespeare e Ossian, uma ação de primeira grandeza nas letras francesas do último terço do século XVIII.

circuitos locais da tradução, que supõem metamorfose formal da idéia), as diferenças étnicas ou nacionais nelas permanecem profundamente marcadas.

Que há de semelhante a isso, nas outras artes? Nelas, as diferenças étnicas ou nacionais são talvez tão profundas estilisticamente, seja quanto ao conjunto de idéias, de crenças expressas, seja quanto aos modelos. Mas tais diferenças ficam apenas nesse campo e as obras em que elas se traduzem falam, por assim dizer, a mesma linguagem. As estátuas *A Terra-Mãe*, de Sinding, que é norueguês, *Ela e Ele*, de Lindeman, que é alemão, ou as *Jogadoras de Bola*, de Zadkine, que é russo, são todas estátuas. A linguagem é a mesma: a escultura. É, de fato, as diferenças étnicas entre as três obras são muito menos importantes do que as diferenças de época, devidas às dezenas de anos que as separam. Traduzem a evolução de uma arte única. Seriam facilmente comparáveis às diferenças entre a *Colina Inspirada*, *Susana e o Pacífico* e a *Moça Verde*. Do mesmo modo, *Siegfried*, *Olaf Trygvason* ou *Bóris Godunov* estão escritos não em alemão, norueguês ou russo, mas na mesma língua que é a música. Nessa língua, os empréstimos textuais são fáceis, praticáveis e as imitações diretas. Haydn tira um tema da canção francesa, Beethoven da música popular russa, ou Chopin imita Field tão facilmente quanto Lamartine toma um hemistíquio a Thomas, ou como Valéry imita Mallarmé. Por isso, o tema de um quarteto de Beethoven reproduz-se de maneira idêntica num coro de Mussorgski.

Não esqueçamos o fato de que tais empréstimos, sobretudo quando se exercem através de grandes distâncias espaciais ou temporais, podem deixar de lado elementos sociais ou religiosos importantes, aliás muitas vezes puramente convencionais. Um escultor francês medieval pode tomar emprestado diretamente à arte árabe um tema ornamental; um ceramista de Ruão do século XVIII, um motivo à arte chinesa; um decorador parisiense de 1925, uma estilização à arte negra. Há probabilidades de se volatizarem, na operação, alguns valores. Nosso escultor medieval considerou como simples arabesco uma inscrição oriental que ele não sabia ler e proclamou sem o saber, numa igreja cristã, que só Alá é Deus. Nosso ceramista ignora que, na China, o morcego é o emblema da felicidade, o pato mandarim, o da felicidade conjugal, e o cogumelo *ty-che*, o da longevidade. Pode julgar, por exemplo, que com o morcego está evocando a melancolia crepuscular ou o princípio satânico. Nosso amator de arte negra viola os tabus mais graves e usa o sagrado

como profano. Entretanto, se o sociólogo pode emocionar-se com tais heresias, o artista puro pode usar de seu direito de pegar seu bem onde o encontrar e proclamar que, ao despojar o tema emprestado de toda a sobrecarga convencional, ele o considera exclusivamente do ângulo da arte e o apreende em sua pureza plástica. Num mesmo lugar, às vezes basta apenas o tempo para tais despojamentos. A valsa do *Don Juan* perdeu, para um moderno, o caráter social que a tornava camponesa para os contemporâneos de Mozart, em contraste com o aristocrático minueto com o qual luta em contraponto. Que faz, porém, esse despojamento senão reduzir a música a seu ser musical? O essencial é que, em todos os casos, o empréstimo textual ou a imitação artística são sempre possíveis.

Se quiséssemos encontrar a verdadeira analogia das imitações entre uma contraliteratura, seria necessário pesquisar a partir dos empréstimos de uma arte a outra.

Quando Hugo deseja imitar (ele o tentou expressamente) o efeito do verso espondeico de Virgílio, é necessário que ele invente em francês uma combinação rítmica muito diferente e completamente nova que tem apenas uma reação de correspondência artística com o original latino. Exatamente como um músico que procura o equivalente artístico de um fato poético no qual se inspira.

Algumas artes imitam-se mutuamente com maior facilidade que outras, como línguas aparentadas, tal como é possível calcar a tradução alemã, palavra por palavra, num original escandinavo, mas não francês. Assim a música pode ser calcada no poema, muitas vezes bem de perto, simplesmente pelo exagero da declamação (como fez Niedermeyer com *O Lago*, de Lamartine). Outras vezes, de modo mais sutil, ele procura uma equivalência de atmosfera estética, como Duparc ao repensar Baudelaire musicalmente. Entretanto, quando Lucrácio se inspira (nos versos 31 a 40 do primeiro livro) numa estátua, ou David, para vários de seus quadros, nos baixos-relevos antigos, ou Delacroix em poemas, ou Hugo, Gautier e Heredia em quadros, ou Shumann (*Kreisleriana*) em arabescos e personagens recortados em silhuetas — a invenção de correspondência é muito comparável a uma tradução.

Vamos entreter-nos estabelecendo uma curiosa genealogia.

Debussy escreveu a *Jovem dos Cabelos de Linho*, inspirado num poema do mesmo título de Leconte de Lisle. Mas Leconte de Lisle, nesse poema, traduzia ou adaptava Robert Burns. E o próprio Burns compôs seu poema, tomando como timbre uma música popular, um

reel escocês. Temos aí todas as relações inventariadas mais acima. Ora, a música de Debussy só tem uma equivalência artística global com o poema de Leconte de Lisle por uma evocação muito ampla, muito difusa. Em compensação, o poema de Burns adere à melodia como um vestido leve adere a um corpo de mulher, quando venta. As formas transparecem. Ritmo, contagem de sílabas e notas, arbesco verbal ou melódico são idênticos. Mas não há nada de semelhante no poema francês e no escocês que ele imita. Ritmo, contagem de sílabas, harmonias das sonoridades são absolutamente diferentes. É nisso talvez que a *ruptura* é mais forte.

A conclusão de tudo é bem clara: a verdadeira ou, pelo menos, a mais profunda, mais curiosa analogia entre a estética comparada e a literatura comparada não está onde se supunha, de início, encontrá-la, com base em indução demasiado rápida. *As diferentes artes são como línguas diferentes*, entre as quais a imitação exige a tradução, o pensar num material expressivo totalmente diferente, a invenção de efeitos artísticos paralelos de preferência aos literalmente semelhantes. E, diante disso, as diferenças étnicas, culturais ou temporais, nas artes plásticas ou na música, representam bem pouco. Comparáveis, na melhor das hipóteses, às diferenças que se observariam, nas literaturas de língua francesa, entre um normando como Flaubert e um meridional como Daudet; no máximo, entre um francês de nacionalidade francesa e um suíço como Cherbuliez ou belga como Verhaeren ou Maeterlinck.³

Há mais. Mesmo o confronto dos estilos (em pintura ou música — e até em literatura segundo países ou épocas, e a pesquisa dos caracteres nacionais não é verdadeiramente sólido, não é inteiramente praticável, se não fizer apelo ao confronto das artes, se não supuser resolvidos primeiramente alguns dos grandes problemas da estética comparada, no sentido aqui adotado. Como duvidar? Se, por exemplo, podemos dizer que existe uma estética alemã, um gosto alemão, um estilo alemão, distintos do estilo ou gosto francês, é porque invocamos a possibilidade de comparar entre si a *Vênus* de Lucas Cranach, as velhas casas de Augsburg ou de Hildesheim,

3. Mesmo aí, as diferenças de época e escola são mais importantes do que as de nacionalidade. G. Rodenbach é infinitamente mais "fim de século" (do XIX) do que belga. Ora, essas diferenças em pintura, por exemplo (comparem-se Watteau, Boucher, Natoire, David), concernem muito mais à história da arte do que à estética. E do mesmo modo, comparem-se Claude Lorrain ou Cuyp, Le Nain ou Pieter de Hooch.

o *Zwinger*, de Dresde, a *Messíada*, de Klopstock, as estátuas e o *Réquiem*, de Brahms, etc. Ahamos suspeita uma variação diferencial que caracteriza tais coisas em relação a seus equivalentes franceses, italianos ou ingleses. Afirmamos que todas essas variações convergem e fundamentam-se numa essência estilística comum que se poderá opor à que caracterizará um estilo geral francês ou italiano e assim por diante. Em suma, graças a um meio retirado das observações regionais, praticamos a estética comparada, no sentido de um confronto de obras pertencentes a espécies artísticas diferentes. Pois, como confrontar o *Zwinger*, a *Messíada* ou o *Réquiem* se não sabemos como é possível confrontar um monumento, um poema, uma obra musical?

Da mesma forma, falar de determinada característica normanda na arte francesa (em oposição, por exemplo, a uma característica angevina, ou borgonhesa, ou do Languedoc) postulará a existência de algo comum à catedral de Coutances, ao teatro de Corneille, aos romances de Flaubert, à música de Boïeldieu ou de Auber, à pintura de Géricault e mesmo, talvez, aos horizontes da charneca de Lessay ou à luz nas árvores, às margens do Orne. Em suma, a estética comparada dos estilos regionais não passa de uma província de estética comparada, definida pelo confronto das diversas obras e não pode ser levada a efeito sem o socorro desta última e sem a realização das mais delicadas investigações que ela possa empreender. Portanto, a primeira e fundamental definição é a da estética comparada, como confronto das obras especificamente diferentes nas mais variadas artes.

Além disso, tornemos a dizê-lo, não pretendemos nem impor um método, nem atribuir prerrogativa a uma concepção teórica. Evitamos, aliás, dizer que a estética comparada seja a única ou o único método a ser preconizado em estética. Quantos métodos, quantos pontos de vista são legítimos, nos estudos apaixonantes em que podem colaborar tanto a psicologia como a sociologia, tanto a ciência positiva das formas como a meditação metafísica sobre arte!

Desejamos dizer apenas que a estética comparada é o método requerido para tratar a fundo o problema que constitui o assunto de nosso estudo. É o único privilégio, no caso, que para ele reclamamos.

Pode ser útil, entretanto, compreender-lhe as exigências.

CAPÍTULO V

ALGUMAS PALAVRAS ACERCA DO MÉTODO

Como dizíamos há pouco, o problema da correspondência das artes está aberto, em princípio, à sensibilidade estética apenas pelo sentimento de uma fraternidade que une os diferentes grupos de artistas. Mas, dizíamos, tal problema, se quisermos estudá-lo a fundo e não permanecer em seu limiar, exige a construção de todo um sistema de investigação, cujo fim é revelar similitudes secretas, atos de uma interioridade, de uma intimidade da arte, que os tornam inacessíveis sem o emprego, pode-se dizer, de reativos destinados a colocá-los em evidência (como veremos, por exemplo, mais adiante, no capítulo XXX, num caso típico, a propósito da melodia e do arabesco). É mesmo necessário, dizíamos, um vocabulário e conceitos especiais e técnicos.

Não receemos dizê-lo: está aí toda uma ciência. Ou, se o termo ciência choca, quando aplicado à arte, está aí toda uma disciplina, todo um mundo de pesquisas laboriosas que implicam a necessidade de noções técnicas, de uma linguagem bem feita, de experiências exatas, de investigações que pacientemente adaptem a pesquisa ao método, o método à pesquisa, segundo clivagens que o esforço do espírito encontra no fato.

Alguns, disse eu, ficam chocados; por vão preconceito, por preguiça, por desejo de encontrar na arte um tema para belas frases, sem uso do entendimento, sem esforço. Sustentam (podemos escarnecê-los por isso) que é faltar com o respeito à arte o falar dela de modo austero, sóbrio, erudito. Dizem que se deve falar dela (por preocupação em adaptar a linguagem ao objeto) de maneira artística. (Como se, dizia outrora um esteta espirituoso e perspicaz, fosse necessário que o físico falasse barulhentemente do som, calorosamente do calor!)

Essas pessoas, artisticamente, enganam-se. O gosto delas é mau. Belas frases sobre arte é redundância, superafetação. *Sweet on sweet*

é permitido diante do túmulo de Ofélia; depois, é esquecer. A arte, verdadeiramente, merece mais.

Participam mais intimamente e achando encantos maiores aqueles que saboreiam as profundas delícias de avançar pelo fato (e esse fato é a própria arte, com todas as suas graças, mas também com toda a sua robustez e profundidade) passo a passo, com o auxílio de um método rígido e exigente, que engrandece o estético com todas as suntuosidades do espírito puro, todos os sombrios clarões desse pensamento precavido e pesquisador, pensamento que não teme avançar ao âmago das coisas, virando e revirando o fato até que ele diga seu verdadeiro nome. Amargas alegrias que os verdadeiros amantes da arte apreciam, ou seja, aqueles que a crêem digna de vigílias de estudo.

Os poetas, diz Baudelaire, ou melhor, a Beleza a quem ele empresta voz:

Les poètes devant mes grandes attitudes
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments
Consommeront leurs jours en d'austères études.
(Os poetas face às minhas grandes atitudes
Que pareço tomar aos mais orgulhosos monumentos
Consumirão seus dias em estudos austeros.)

E Mallarmé:

Car j'installe, par la science,
L'hymne des coeurs spirituels,
En l'oeuvre de ma patience
Atlas, herbiers et rituels.
(Pois instalo, pela ciência,
O hino dos corações espirituais,
Na obra de minha paciência
Atlas, herbários e rituais.)

Como se há de alcançar tal rigor?

De início e antes de mais nada evitando a metáfora, peste da estética comparada. Se alguém diz, ao falar de um quadro (por exemplo, o *Blue Boy*, de Gainsborough): "é uma sinfonia em azul maior", desfia sem razão plausível palavras vazias. Qual a relação entre a composição desse quadro e o que caracteriza uma sinfonia, ou seja, o uso de uma orquestra completa e a observação de alguns dispositivos morfológicos de composição cujo esquema original Philippe Emmanuel Bach estabeleceu? Qual a relação entre a com-

binção das cores e as proporções harmoniosas que caracterizam o modo maior em relação ao menor? Não que essas relações não possam existir. Qualquer um que tenha noções suficientes de música, de pintura, entrevê a possibilidade de um conjunto de cores conseguir evocar o acorde maior, tomando-se o azul como nota tônica. Não é impossível encontrar no manto azul, na túnica vermelha, na cabeleira loira de um quadro da escola de Rafael, o equivalente de uma tônica, uma dominante, uma medianta. Mas um quadro que denuncia, ao contrário, uma predominância exclusiva dos tons azuis, em diversas nuanças delicada e habilmente distribuídas de maneira a permanecerem homogêneas, harmoniosas, a constituírem uma combinação inteiramente situada numa estreita faixa do espectro; de maneira a fazer cantar maravilhosamente tonalidades muito vizinhas (bastante vizinhas a ponto de serem designadas universalmente por um único termo, sem dúvida um pouco grosseiramente sintético: o azul) — mas tal fato estético será exatamente o oposto do que evocava nossa idéia de acorde maior, baseado nessa tônica do azul. (E o termo acorde menor não seria mais fundamentado, pois que evocaria, nesse *Dreiklang* de que o azul e o vermelho são a tônica e a dominante, a escolha de uma medianta mais próxima do azul que do vermelho; digamos um loiro acinzentado em vez de ouro veneziano.) Aquele que assim fala, revela, portanto, unicamente seus parcos conhecimentos musicais.

Em compensação, que acerca de um arabesco renascentista, no qual o efeito saboroso é obtido pela linha maliciosa que se esquivava por um instante ao repouso no eixo esperado e quebra o traço, por um tipo de capricho, e só atinge o ponto terminal depois de uma espécie de ensaio (quase uma nota falsa) num eixo próximo; que, repito, acerca de tal arabesco, se fale em apojatura plástica, dir-se-á algo de preciso e penetrante. A apojatura em música é esse fato, simultaneamente melódico e harmônico, pelo qual a voz cantante, em lugar de soltar logo a nota esperada segundo a lógica da forma e exigida pela harmonia, coloca-se inicialmente em dissonância, no grau vizinho e só atinge o grau necessário ao repouso depois de tê-lo tornado desejável para nós, como a resolução feliz de uma breve, um pouco faceira e ou pouco dolorosa hesitação.

O courbe, méandre,
Secret du menteur,
Je veux faire attendre
Le mot le plus tendre...
(Ó curva, meandro,

Segredo do mentiroso,
Quero que se faça esperada
A palavra mais terna...)

dizia Valéry.

No caso, aproximam-se dois fatos cuja essência artística é semelhante e usa-se adequadamente um termo musical para designá-los, já que a música (cuja teoria estética, em geral, é muito mais avançada do que a de qualquer outra arte) dispõe de uma palavra técnica consagrada ao fato. Não se trata de metáfora, portanto, mas de transposição rigorosa e alargamento legítimo e metódico de uma terminologia peremptória. Há precisão, perspicácia, solidez. A outra expressão confundia, atrapalhava, fazia rir aos verdadeiros conhecedores do assunto.

Segundo ponto: não se contentar facilmente com um primeiro fato observado, sem avaliar com exatidão sua extensão, alcance, situação arquitetônica.

Quantas observações justas foram viciadas, em estética comparada, pelo desejo ou ilusão de ter entrevisto de um lance a lei única, chave definitiva do belo ou da arte! Você reconheceu a presença múltipla de certa fórmula morfológica — proporção sesquiáltera, corte de ouro e número *fi*, ou ainda proporção dita harmônica;

$\left(\frac{a}{b} = 1,5; \frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}; \frac{a-b}{b-c} = a \right)$ — e você imagina ter a

chave universal! Seria necessário, bem entendido, observar primeiro o gênero dos fatos aos quais se aplica a fórmula e aqueles aos quais ela não convém (por exemplo, a inoperância do número *fi* na música); em seguida, procurar seu lugar hierárquico entre as diversas leis morfológicas que presidem à obra onde a encontramos; enfim, procurar exatamente (por variações concomitantes) os efeitos estéticos que lhe são solidários e, especialmente, por contraprova, examinar se ela não está presente em muitas obras medíocres, em efígies feias ou vulgares de seres falidos. Mostram-nos um belo rosto conforme as proporções da seção de ouro. Peço que seja cotejado com rostos feios, sem graça ou simplesmente sem beleza, que satisfazem também (como é fácil de perceber) a essa proporção. De outro modo, você raciocina como quem dissesse: meus amores são loiros, portanto o loiro é a cor da beleza e toda loira é bela. Mas comparemos, por favor, tais amores com os meus e talvez encontremos segredos mais belos.

Enfim, e em terceiro lugar (e para dizer tudo em poucas palavras), sejamos tenazes, exigentes e laboriosos. Forjemos pacientemente

os instrumentos — vocabulários, métodos, experiências — que nos são necessários e permitem a progressão fecunda, a acumulação do saber, sua organização sistemática, sua penetração cada vez mais íntima no âmago das coisas. Não pensemos (para continuar a dar regras negativas) que se possa chegar com pouco esforço intelectual ao conhecimento extensivo e íntimo de uma realidade tão rica, tão diversa, tão profunda, tão calorosamente concreta em suas presenças sensíveis, tão ocultamente espiritual em suas operações constitutivas, quanto a do mundo total da arte.

Pois, finalmente, de que se trata?

A arte, essa força instauradora, praticamente deslocou, arrastou, em suas correntes e vias, organizou e ordenou quantidades enormes de matéria; matéria carregada de significações psíquicas e assim conectada a imensas perspectivas espirituais. Façamos com que esse mundo compareça, em sua realidade positiva, incontestável, diante de nosso pensamento. Pensemos que se trata de todos os quadros, de todas as catedrais e de todos os palácios, de todas as melodias, de todas as sinfonias, de todos os dramas, de todos os romances, de todos os poemas. É a *Virgem dos Rochedos* ou os *Peregrinos de Emaús*; a *Morte de Sardanapalo* ou o último Picasso; são o Partenon, a catedral de Amiens, o tempo de Angkor ou o palácio de Chaillot; a ânfora de Canosa ou os vasos de Alhambra; a Vitória de Samotrácia, os túmulos dos Médicis, o *Homem que Anda* ou as esculturas “autônomas” de Lipschitz; a *Ilíada*, a *Odisséia*, a *Divina Comédia*, a *Legenda dos Séculos*; o *Prometeu Acorrentado* ou *Hamlet*; as festas canacas, *Davi diante da Arca*, os *Prazeres da Ilha Encantada* ou as danças do *Príncipe Igor*; a *Melancolia* ou a *Moeda de Cem Florins*; a *Princesa de Clèves*, a *Pescadora de águas turvas* (*La Rabouilleuse*) ou a *Moça Verde*; o *Dies Irae* ou *La Ci Darem la Mano*; a *Arte da Fuga*, a *Sinfonia com Coros*, o *Estudo em Teclas Negras*, o *Ouro do Reno* ou o *Festim da Aranha*; o manto dito de Carlos Magno ou as tapeçarias de Chaise-Dieu; os vitrais de Chartres ou as cômodas de Boulle e de Riesener, os entrelaces do *Livro de Kells*, do *Livro de Armagh* ou do *Shah-Namêh*, os brócados ou os veludos cortados do Museu de Tecidos de Lyon, os esmaltes de Léonard Limosin ou as divisões de compartimentos chineses; as fontes de Versailles, as grades de Jean Lamour em Nancy, o filme *Metrópolis* ou os cenários de Bakst para *Sherazade*; as atitudes do mímico Bathylle de Adrienne Lecouvreur ou de Talma, de Sarah Bernhardt na *Fedra* ou de Ana Pavlova na *Morte do Cisne*; e pen-

semos bem nisso, *todas* as coisas desses diversos gêneros — e, em cada um deles, elas contam-se por milhares e muito além de milhares.

Vê-se que se trata de uma realidade sólida a formar, em sua unidade cósmica, um pleroma gigantesco de seres diversos. É um mundo, dizíamos. E é desse mundo que se deve deprender a ordem, a hierarquia, a morfologia, as normas constitutivas; — eu diria, de bom grado, a fisiologia e a anatomia comparada.

Ora, que se pense um momento que foram necessários, aos anatomistas, fisiologistas, séculos de observação paciente e sagaz, de esforços, de experiências, de construção de uma linguagem racional e técnica, e de volumes escritos, para nos oferecerem atualmente um quadro mais ou menos exato do mundo vegetal ou animal, com suas principais leis de estrutura, crescimento, evolução.

Podemos esperar que seja preciso um esforço menor, menor aplicação, pesquisas menos estudiosas para chegar a uma descrição arquitetônica e funcional do mundo evocado há pouco: esse pleroma da arte que milhares de seres singulares povoam?

Ora, esse mundo foi instaurado por um único demiurgo; por uma única força totalmente em ação em cada um desses seres e que se chama arte. E é essa arte que teremos, também, a oportunidade de apreender, por esse último procedimento metódico que consiste em nos colocarmos sobretudo diante das obras, e não dos homens, artistas, criadores ou sujeitos contempladores; pois, a arte não é apenas o pensamento de algum modo particular e pessoal do artista, mas também um conjunto de necessidades exigentes que se lhe impõem, que lhe servem de norma e de apoio, ao mesmo tempo em que adquire experiência em seu trabalho, sem que tal experiência se inscreva de outro modo a não ser na própria obra.

Com efeito, não esqueçamos isto, que é essencial: quaisquer que sejam as similitudes que possamos encontrar, por exemplo, entre uma melodia e um arabesco decorativo, entré uma combinação de cores e um acorde musical (salvo exceções muito raras e facilmente detectáveis), nem o músico, nem o desenhista ou o pintor, entretanto, as desejaram ou procuraram. O músico pensou musicalmente, o pintor plasticamente. E é nos próprios princípios da arte específica de cada um e na experiência ativa e concreta que adquiriram, em seus respectivos trabalhos, dos imperativos e optativos destes, que estavam secretamente implicadas as razões dessa similitude.

São precisamente tais princípios e é essa experiência que podemos deprender do confronto das obras entre si. Tomar consciência

do fato é, pois, comungar com o artista que os sente na própria operação de sua arte. É chegar, por outros caminhos, a tomar consciência dos motivos de seus atos. Alegria de descobrir uma mesma cadência, reunindo anfronicamente pedras e notas, sílabas e perfis, uma forma igualmente válida para o soneto ou para o pináculo, para o baixo-relevo ou o "scherzo". Mas, também, emoção de ter assim descoberto que ritmo e que forma palpitarão, encerraram e guiaram a ação, quando, separadamente, foram escritos o soneto e o "scherzo".

Ora, essa experiência — para dizer de uma vez o que, mais adiante, tornará sempre a aparecer e nos há de orientar — foi a de uma caminhada rumo a existência — não para o próprio artista; ainda que aí ele esteja consolidado e fundamentado enquanto homem da arte — mas para a própria obra. É, pois, esse — e vamos demonstrá-lo, — o caminho emocionante da arte. Sai do mármore, vão e inexplicável pelo fato de ser apenas mármore, e o transforma na Vitória de Samotrácia, esse termo existencial absoluto, essa culminância intensiva num ponto do ser. Sai do sopro que passa através do canço, como que desolado por ser inútil, e o transforma na canção tardia que, finalmente, dará alma e realização ao crepúsculo. E as leis dessa caminhada merecem ser estudadas e conhecidas, por outros meios indiretos, mesmo para quem não tiver o dom e a felicidade de fazer a experiência direta, pelo menos, a mais pura e a mais intensa. Porque também esse alguém poderá precisar dela, para outras tarefas, menos sublimes, talvez mais vitais.

CAPÍTULO VI

ADVERTÊNCIA

Não se trata aqui, bem entendido, de percorrer integralmente (mesmo em síntese) o imenso domínio desses estudos, nem mesmo de abordar todas as questões principais que eles levantam. Uma anatomia e uma fisiologia geral de todos os seres que povoam o mundo da arte evocado há pouco, é evidentemente o programa de uma ciência, não o assunto de um livro. E tais questões não estão suficientemente avançadas (no estado atual dos apaixonantes estudos em pauta e nos quais inúmeras pesquisas estão ainda por fazer) para que se possa proveitosamente oferecer um resumo, em trezentas páginas. Trataremos apenas de alguns desses problemas — os que, por uma ou outra razão, são mais atuais ou prerrogativos, ou podem ser examinados com vantagem. E nosso esforço principal será o de estabelecer, durante o percurso, princípios sólidos (mesmo se elementares) que possam servir de orientação em tais estudos e permitir que os esforços de diversos pesquisadores se harmonizem, adaptem seus resultados uns aos outros e contribuam para o mesmo monumento, desejável no futuro. Talvez se veja, além disso, que o estudo das diversas artes particulares pode ganhar em profundidade ou precisão graças a esse confronto de cada uma com todas as demais.

Segunda Parte

A ARTE E AS ARTES

CAPÍTULO VII

QUE É ARTE?

Para comparar as diferentes artes entre si, é importante examiná-las, fazer-lhes o inventário e, para tanto, procurar saber de início até onde vai a arte.

Que é arte? Se devemos dizer algo geral, *a arte é atividade instauradora*. É o conjunto de ações orientadas e motivadas, que tendem expressamente a conduzir um ser (será preciso acrescentar factício? discutiremos esse aspecto daqui a pouco) do nada ou de um caos inicial até a existência completa, singular, concreta que se atesta em presença indubitável.

Mas compreendamos bem que se trata menos dessas ações no que têm de executivo e prático do que do espírito que as anima, isto é, exatamente das razões de todos os atos pelas quais se produz essa anáfora — esse erguimento progressivo de um ser, desde o nada até a existência plena. A arte é o que considera os efeitos a serem produzidos e as causas que produzirão tais efeitos; a adequada disposição das qualidades que deverão eclodir progressivamente na obra; o encaminhamento do ser, objeto de seus cuidados, para o ponto terminal e culminante, limiar de sua existência plena: a realização. A arte não é apenas o que faz a obra, é aquilo que a conduz e orienta.

Por essa razão, pode-se dizer da arte, com precisão embora em termos um tanto difíceis, que ela é a *dialética da promoção anafórica*,

ou, para usar uma linguagem menos esotérica, que a arte é a *sabedoria instauradora*; — e subentende-se, é claro, que essa palavra, sabedoria, que fala da aquisição intuitiva e da posse, do uso ativo e concreto de um saber orientador a ver de longe as conseqüências futuras e as harmonias de conjunto, não exclui nem a força, nem o amor. Sabedoria! Essa palavra chocará apenas os que vêm na arte uma loucura, um descabelamento, uma inconsciência, por ignorarem tudo o que ela guarda em seus transe mais febris de sapiência e controle judicativo, de normas de medida e precisão; chocará também aqueles que não refletem, inversamente, em tudo o que se supõe de arte num mundo, quando se acredita ver nele a sabedoria de um criador.

Insistamos num ponto tão essencial.

Consideremos, por exemplo, o pintor no trabalho.

Cada pincelada que dá tem sua razão de ser, breve e ardentemente calculada, ainda que sem palavras e como num relâmpago.¹ Que repentina avaliação de mil relações de forma, claridade, cor, evocação dos relevos ou da vida; que apreciação delicada e rápida da modificação de conjunto que um único toque produzirá, que mobilização instantânea de todo um saber; que previsão dos efeitos a serem produzidos; dos perigos a serem contornados! E, através disso tudo, que fio condutor na surpreendente condição, incessantemente presente a cada prova, de ter, pela nova pincelada que completar, de caminhar passo a passo na direção da realização, para a presença definitiva e plena de um ser! Uma cor demasiado viva ou mal combinada, uma pincelada desajeitada, sem força e sem brilho, ou demasiado forte, demasiado acentuada — e todo o caminho ganho de repente se perde; o ser, parcialmente tirado do limbo, recua, volta a seu seminada; ou, então, altera seu destino e torna-se outro. “Veja rapaz, diz a seu discípulo o pintor da *Obra-Prima Desconhecida*, de Balzac, só a última pincelada é que conta!” Seja, mas cada uma das que a precederam teve de ser um pôr-se a caminhar, uma partida unânime em caravana de todos os atos desejados, meditados, para esse último toque, objeto de encontro universal. E que se pense,

1. Trata-se, é claro, de julgamentos implícitos e práticos. Uma pincelada é um julgamento, no sentido de que o pintor a dá, porque julga que tal cor em tal lugar, aplicada de tal maneira, é adequada para levar o quadro a bom termo; e isso devido a tudo o que ele conhece de sua arte. Mas fique bem entendido que ele pode ser perfeitamente incapaz de explicar-se verbalmente, o que não altera a questão. (É, aliás, por essa razão que um excelente pintor pode ser um péssimo professor de pintura.)

enim, no fato de o último ato, todo negativo e de abstenção. — a recusa de mais uma pincelada; o julgamento do acabado. — representar por si só, apreciações de conjunto, avaliação do sucesso, confronto da presença com o sonho e do ideal com o real!

Tudo, esse encaminhamento, essa decisão final, esse conjunto de atos motivados é a dialética da arte, chave da promoção anafórica da obra. E todos os motivos que presidem a esses atos, e formam, em seu sistema completo, uma espécie de saber diretor e promotor ou de sabedoria instauradora, constituem a própria arte no que ela tem de mais fundamental e essencial.

CAPÍTULO VIII

A ARTE E AS ATIVIDADES HUMANAS

Sob certos aspectos, a arte assim definida, pertence ao gênero da finalidade. Mas isso não quer dizer nada, se não for explicado que se trata de uma finalidade de um gênero inteiramente particular: aquela cujo termo é uma existência e, mais precisamente, a existência de um ser; — de um ser singular, com tudo o que a palavra comporta, ao mesmo tempo, de riqueza, originalidade, força única de se manifestar, de ser insubstituível e presente.

Finalidade, digo, totalmente original. A maioria das ações humanas são orientadas, não para a produção dos seres, mas para a dos acontecimentos. Um caçador visa uma lebre, um pescador prepara a isca para o linguado, o chefe de um exército ou um jogador de xadrez combinam uma manobra, um financista compra ou vende valores: o fim não é nem a existência da lebre, nem a do linguado, nem a do tabuleiro, mas os acontecimentos da captura, da vitória ou do enriquecimento.

Isso distingue inicialmente a arte da técnica. Embora se use, por vezes, a palavra arte para designar o conjunto dos procedimentos que levam a tais eventos — diz-se arte do tiro, arte militar, arte haliêutica” (a do pescador) — a palavra certa é técnica. E esse critério de finalidade “ôntica”, que define a atividade instauradora, basta para distinguir os dois tipos de atividade. Sem dúvida, uma coopera com a outra; confundem-se. Mas, justamente assim, poderemos analisá-las, separá-las, conhecer-lhes a dosagem. Pois se toda arte tem suas técnicas, quase toda técnica pode elevar-se até a arte. Se a finalidade do engenheiro for, não a travessia do rio (acontecimento, ação), mas a própria ponte, essa realidade que daí por diante permanece e afirma-se, com seus contornos, gestos, arrebatamento, suas perspectivas de arcos refletidos pela água, em jogos de luz e cor; sua presença, sua duração — então, o construtor é artista, arquiteto. Mesmo aquele financista de há pouco o é um pouco se se esforçar também por construir, enquanto ganha dinheiro, uma espé-

cie de organismo econômico e financeiro, monumento cuja arquitetura ele aprecia.

E, seja dito de passagem, distinguiamos também a arte e o jogo, com o qual se estabelecem, às vezes, associações frívolas, tanto em nome de um desinteresse comum (que nem sempre existe na arte), quanto de uma mesma intervenção da ficção (e que ficção há na construção de uma casa, de uma igreja; no fazer uma ânfora?). O jogo esgota-se em acontecimentos dos quais não resulta, como realidade subsistente, nenhum ser estabelecido e assente. Nada é tão contrário à arte. Se a arte é um jogo, trata-se do jogo de Demogorgo, que criava mundos para se distrair.

Hão de objetar: mas toca-se violino, representa-se uma peça de teatro e isso é arte, embora ação não criadora a consumir-se num fato transitório, da natureza do acontecimento.

Resposta: — seria simplesmente uma técnica que visa à execução, segundo a regra das operações estabelecidas por um argumento, se tais operações não tivessem como finalidade a apresentação teofônica, a realização atual (à qual a genialidade do executante dá um último toque de acabamento) de um ser verdadeiro — o drama, a sinfonia; pois de qualquer modo que se pretenda conceber-lhes a maneira de existir, a *Sinfonia Fantástica* ou a *Décima Segunda Noite* são seres — tão individuais e reais, senão mais, quanto muitos daqueles com quem temos contato, na humanidade. Quem não percebe isso não pode compreender nada de arte.

Um de meus amigos está ao piano. Fico esperando. Eis os três primeiros compassos da *Patética*. Embora a porta não tenha sido aberta, alguém entrou. Somos três aqui: meu amigo, eu e a *Patética*.

Assim, ao caracterizar a arte por esse traço, poderíamos dizer de modo empírico sem dúvida e aparentemente quase terra-a-terra, na realidade suficiente e passível de ser aprofundado: *as artes são, dentre as atividades humanas, aquelas que, expressa e intencionalmente, fabricam coisas ou, de modo mais geral, seres singulares cuja existência constitui a finalidade delas*. O oleiro rústico almeja a existência de uma dúzia de potes comuns; o ceramista grego, a da ânfora de Canosa, Dante, a da *Divina Comédia* e Wagner, a da Tetralogia. O trabalho deles explica-se e expõe-se inteiramente nessas palavras ¹.

1. Hoje, eu talvez acrescentasse a essa definição, que a arte fabrica seres suscetíveis de exercerem uma ação nos homens, simples, pelo aspecto sensível. Isso não modifica o fundo do pensamento, mas a precisão que se

As coisas muitas vezes são apresentadas de outro modo. Alguns acham que é indispensável incluir a idéia do belo na definição de arte. Mas isso significa alterar o fato capital, pela adjunção de uma circunstância subsidiária, aliás equívoca e vaga.

A palavra arte, diz o *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, s. v^o, designa (no sentido em que se opõe à técnica) “toda produção da beleza pela obra de um ser consciente”. Seja assim. Trata-se de aludir a idéias correntes, nem por isso menos desastrosas. Não insistamos na idéia de consciência, destinada a eliminar a obra da natureza. (E por que decidir *a priori* que a natureza não pode ser artista, de modo algum? Por outro lado, não se observa freqüentemente algo de inconsciente na operação do gênio? Deve-se afastar o elemento de genialidade no homem que faz a obra de arte?) É sobretudo a definição da arte, oriëntada para o belo, que consideramos temerária, embora quase universal.

O que pretendeu o autor da *Vigésima Quinta Mazurca*? O belo em geral, essa qualidade genérica e vaga, comum a mil seres, a mil obras? Quis, mais especialmente, o belo enquanto oposto ao sublime, ao bonito, ao trágico, ao gracioso, ao poético? Isso não tem sentido. Não desejou ele, expressa e exatamente, o encanto único e singular próprio da *Vigésima Quinta Mazurca*? Não desejou a graça, a morbidez, a sedução, a emoção ou, se quiserem, o enervamento que fazem dela um ser à parte (apesar do ar de família), não apenas entre todos os seres musicais, não somente na obra de Chopin, mas entre as 51 mazurcas?

Ora, essa força particular de comover é menos a razão de ser do que o mais vivo testemunho de existência desse ser único, colocado lá diante de nós e, por essa presença tão capaz de engendrar emoção ou amor, atestado de modo mais real do que muitas outras criaturas vagas desse mundo de fantasmas indicado mais especialmente como o real.

E é dessa existência que o músico, inicialmente, fez seu objetivo direto; existência entrevista numa bruma ou sugerida por um motivo fragmentário, por alguns acordes típicos, e que ele se esforçou por realizar completamente, sem nada perder ou enfraquecer dessa originalidade constitutiva. E acontece o mesmo com todas as criaturas desse tipo. O criador adivinhou-a no que ela tem de único, pes-

acrescenta tranqüiliza em relação a um possível excesso de generalidade e distingue bem a arte da criação de objetos utilitários. Meu primeiro texto implica essa distinção, sem exprimi-la formalmente (Nota à 2.^a edição).

soal — o que faz com que ela seja ela mesma; que seja isso e nenhuma outra coisa. Para ela e por ela, julgou-a digna de ser; digna de merecer o esforço realizador e todos os cuidados, todos os trabalhos necessários para dar-lhe essa eclosão no mundo dos acompanhamentos musicais. Que importa ser ela terna ou cruel, bizarra ou sublime, irritante ou engraçada? Será amada, dependendo do caso, pela ternura ou crueldade, sublimidade ou bizarria. Não acontece o mesmo com todos os outros amores que têm por objeto todas as criaturas deste mundo? Entretanto, para serem o que são, belas ou sublimes, graciosas ou poéticas, é necessário primeiramente que sejam. É esse o grande problema.

Consideremos, com efeito, a operação da arte em toda a extensão e, se posso dizer, em toda a magnanimidade.

As artes, dizíamos nós, fabricam coisas. Graças a elas, são erigidas as catedrais, as estátuas, as sinfonias, os vasos, os quadros, as epopéias, os dramas. Graças a elas, as vibrações sonoras do ar, os gestos dos corpos em movimento adquirem o valor de monumentos. Graças a elas, os sonhos ou as entrevisões vagas de uma alma iluminada ou fervorosa caminham para um resultado concreto e acabam por se efetivar em realidades duradouras e exteriormente presentes diante dos homens. Mas meçamos bem a grandeza de tais realidades. Certamente o trabalho de um Vinci, de um Miguel Ângelo ou de um Wagner não iguala nem em vastidão, nem em riqueza a de um Jeová em seis dias. Mas elé tem essencialmente a mesma natureza. A *Virgem nos Rochedos* ou os *Peregrinos de Emaús*, a catedral de Reims ou os túmulos dos Médicis, a *Sinfonia com Coros* ou o *Encantamento da Sexta-Feira Santa* não são apenas grupos de cores num pano, ou enxames de notas que fazem vibrar o ar, ou pedras amontoadas e esculpidas. Cada uma dessas obras é ainda todo um mundo, com suas dimensões espaciais, temporais e também suas dimensões espirituais, com ocupantes reais ou virtuais, inanimados ou animados, humanos ou sobre-humanos; com o universo de pensamentos que desperta e mantém fulgurantes para os espíritos. E é um universo que veio simultaneamente ao ser, à presença.

Ora, tal universo existe qualquer que seja o modo de existência. Mais ainda, como obra-prima, ele dispõe de uma existência particularmente intensa, brilhante. Foi preciso que satisfizesse (ou que satisfizessem por ele) a todas as condições, gerais ou particulares, dessa existência. E é essa a tarefa profunda e quase miraculosa da arte. Atestar somente a beleza, entre essas condições, é dizer bem pouco em face de um problema cujo conteúdo é tão rico, preciso,

variado e, ao mesmo tempo, tão profundamente situado no âmago do ser. A beleza não passa de um sinal global de todas as harmonias, todos os desabrochamentos, todas as invenções, todos os sortilégios, todos os sorrisos e todas as apoteoses, todas as boas execuções e as realizações necessárias a esse resultado. E se ela designa somente a impressão afetiva que nós, contempladores da plenitude desse resultado, recebemos, ela é apenas um dos signos gerais, no estádio de uma atitude de apreciação reflexiva acerca da obra acabada. O que é a beleza? É a impressão que nos causa, pelo sentimento e no conjunto, o perfeito sucesso da arte em suas tarefas. Definir a arte por essa impressão final é girar em círculo. Digamos que a arte tem por finalidade direta, constitutiva, a existência pelo menos suficiente, e se possível plena, triunfal, ardente, do ser singular, sua obra; e o círculo desaparece.

Assim, nossa definição basta para caracterizar, entre as atividades humanas, as nove (provavelmente doze pelo menos) belas-artes e mesmo para recolher também o que subsiste de arte nas atividades congêneres. É um mal? Se quisermos dizer o que é a arte em si, não devemos precisamente defini-la com bastante amplitude para fazer com que apareçam tais afinidades, essa presença ainda reconhecível da arte, fora dos limites de suas presenças de algum modo profissionais e típicas? Pode haver arte num trabalho filosófico ou científico — na instauração de um monumento de idéias, de uma grande hipótese. Deveremos reconhecê-la, evidente e necessária, numa obra educadora no mais belo sentido da palavra. Forjar um caráter, fortificar uma alma, levar um ser humano ao pleno desabrochar de sua existência pessoal — quem poderá ser bem sucedido nessa tarefa, se não sentir tudo o que ela exige de arte — digo, de cuidados, de adivinhação do futuro, de caminhada para a realização, com tanta solicitude estética quanto pode requerer o labor do artista?

Assim, pois, os contornos da arte são mal definidos, na atividade humana, porque a arte penetra nessa atividade e a mobiliza de todos os lados. Mesmo as belas-artes não têm limites nítidos. As artes menores escapam, por graus indefinidos, a tal atmosfera que parece caracterizar esse domínio típico. Indubitavelmente subsiste arte na fabricação de uma faca de mesa, uma boneca, um vestido ou um chapéu e também na de uma máquina. As próprias artes maiores têm tais seqüelas e arrastam atrás de si sombras impuras e diminuídas de si mesmas. O arquiteto não constrói apenas igrejas, palácios, mas também casas de aluguel, pontes de estrada de ferro, esgotos, muros de jardim. Toda a escultura não está nas exposições, nos mu-

seus, nem cinzelada em mármore branco. Ei-la que se diverte, depois se perde a talhar o osso, o chifre, o castanheiro-da-Índia; cabeças de cachimbo e de bengalas. Após a pintura de cavalete, vem a pintura de edifícios, sem esquecer a arte "de pintar e enfeitar o rosto". Após a música dos grandes concertos sinfônicos, a música de dança, a música militar, campainhas e sinais. Após a dança espetacular, a dança de salão, o dancing, o baile de taberna. Onde o limite que procurávamos? *Desinit in piscem...*

Tudo o que se pode dizer, portanto, é que nossas nove ou doze belas-artes constituem apenas atividades-tipo. Possuem como única características o serem mais concentradas, mais puras, mais imediatamente orientadas para produções autônomas, de certa gratuidade, certa pureza existencial. Em volta, há todo um halo de atividades menos puras, comprometidas com exigências complexas, a criarem obras cujo uso não as limita a esse estatuto único de terem sido feitas pela arte e de a atestarem por privilégio.

Reconheçamos ao grupo das belas-artes a importância e a particularidade de formar como que um centro estelar e bem organizado de atividades artísticas muito puras e que se bastam a si mesmas. Esse é o preço e a importância particular que têm como núcleo sólido de nossa pesquisa.

CAPÍTULO IX

O PROBLEMA DA ARTE NA NATUREZA

A arte vai ainda mais longe? Aqui as coisas tornam-se mais obscuras e começa-se a pressentir certo sabor de hipótese. O alargamento da questão produzir-se-á, por exemplo, do seguinte modo: sua definição da arte, dirá alguém acostumado a fazer objeções, é bem flexível. Deverá chamar-se arte todo processo capaz de promover uma existência? E então, basta-me, dirá sarcasticamente Menipo, fazer um filho para ser artista?

Brincadeira de mau gosto, responderemos certamente, no mesmo tom, a Menipo: se naquele momento você pensar em fazer o filho loiro ou moreno, se você sôber como dar-lhe olhos azuis ou pretos, preferências científicas ou literárias, então não negue, você é artista e grande artista. Comumente, é a natureza quem decide isso; é ela que, de acordo com suas próprias normas, construirá, misteriosamente, sabiamente, delicadamente, o ser novo. É ela a artista.

Aí está o único alcance verdadeiro da objeção, a única dificuldade. Pode-se verdadeiramente considerar artista a natureza, em suas operações instauradoras e particularmente naquelas que produzem um ser vivo?

A questão é delicada, e controvertida filosoficamente, cientificamente sobretudo, e nós vamo-nos abster de tratá-la a fundo. Limitar-nos-emos a dizer o seguinte: nossa definição é de tal modo sólida que permite esclarecer melhor, dar forma ou equacionar o difícil problema.

Com efeito, de duas uma, e o que se segue é um dilema.

A natureza, na série de eventos que levam ao nascimento, crescimento, afirmação acabada de um ser, não atenta de modo algum para a própria existência desse ser. Ela opera unicamente por leis mecânicas, cegas, sem orientação, cujo resultado fatal, mas indife-

rente, será, segundo as circunstâncias, ora o nascimento viável, ora o aborto, ora a criação de uma espécie, ora seu desaparecimento, por um jogo das leis de eventos que engendram um ou outro, sem preferência, sem nenhuma acepção do resultado de sua operação, seja esse resultado existência ou nada, monstro ou criatura realizada.

Nessa hipótese, não há verdadeiros processos instauradores na natureza, nenhuma orientação em qualquer de seus movimentos para a existência deste ou daquele ser e, por conseguinte, não há arte. Assim, nossa definição da arte, longe de ser muito ampla e englobar inadequadamente processos naturais instauradores, serve ao contrário para mostrar bem que a arte, compreendida desse modo, não existe na natureza. Critério eficaz, permite denunciar uma ilusão e mostrar exatamente a que se refere. Sim, se dessa forma, a aparência instauradora dos processos naturais é pura ilusão. Há simplesmente uma coincidência parcial e enganadora entre o que faria um artista, ao visar aos seres, e o que faz a natureza. A ilusão da arte vem do fato de estarmos atentos a esse fazer e desfazer, a esse desabrochar e murchar dos seres, que é apenas um reflexo enganador da indiferente atividade da natureza, que de modo algum toma em consideração esse aspecto de seu jogo perpétuo.

Ou então, a natureza não tem essa indiferença pela existência. Não que se deva, por isso, supô-la consciente ou simplesmente capaz de querer, desejar, mesmo inconscientemente. Basta supor que a existência ou o nada e as qualidades intrínsecas do ser, resultado do processo, intervêm de certa forma, como coeficiente na lei do fenómeno. Basta supor que, na série de acontecimentos a culminarem, por exemplo, na presença de determinado cristal, ou do lírio, ou do leão, ou do homem, as qualidades próprias desses seres e, mais geralmente, a própria existência deles, sua presença no mundo e não sua ausência e seu nada, tem um peso qualquer (mesmo ínfimo, como causa infinitesimal, mas que opera, sobretudo graças à lei dos grandes números, como um empurrão fraco, embora positivamente detectável) na balança dos acontecimentos de que resultou o mundo tal como é. Nesse caso, tem-se o direito, e mesmo o dever (se for verdade), de falar ao mesmo tempo em processo verdadeiramente instaurador e, portanto, de arte na natureza. Uma arte evidentemente obscura, inconsciente, que só atua para favorecer um pouco a existência contra o nada, para conduzir de tal modo, através de mil insucessos, mil derrotas, mil obstáculos, a evolução dos seres e das coisas que disso devam, enfim, resultar, bem ou mal, todas as presenças cujo testemunho o estudo da natureza traz, de maneira que

as formas do cristal, do lírio e do leão não sejam absolutamente um acaso, mas o efeito de um coeficiente de arte realmente presente e que opera na natureza, não importa se fraca ou fortemente. E, em tal caso, nossa definição é igualmente boa, uma vez que, de modo preciso, permite detectar (se possível) esse coeficiente de arte, sua presença, modos operacionais e localização exata.

Em resumo, ou há arte na natureza, e nossa definição deve englobá-la; ou não há de forma alguma e nossa definição deve permitir exorcizar tal ilusão: e é o que ela faz. De qualquer modo, é válida.

Não hesitaremos, aliás, em dizer que, a nosso ver, é a hipótese afirmativa (a da existência de um tênue, mas eficaz coeficiente de arte na natureza) a que está correta. Acreditamos (e é o único sentido, verdadeiramente aceitável para a ciência, que se poderá dar à idéia de finalidade) que há coeficientes existenciais na ordem biológica, isto é, que a existência, a presença positiva de certos seres e, por conseguinte, também algumas de suas qualidades (morfológicas e outras) — o que os faz tais quais são — intervêm de modo positivo (e mesmo mensurável estatisticamente) no decurso dos acontecimentos a que presenciamos. Mas, nesse caso, essa arte cósmica, natural, realmente presente na evolução do mundo, difere muito da arte humana, por caracteres facilmente observáveis. E não é indiferente para a estética comparada esboçar, em largos traços, o quadro de tais diferenças, por mais problemática ou controvertida que seja a hipótese de base.

Essa arte natural tem de impressionante, em primeiro lugar, o fato de operar de modo muito diverso, no mundo da vida e na natureza inanimada. Nesta, pode-se dizer que as obras (com o rico tesouro de formas decorativas que nos apresentam) têm sobretudo por lei as condições de estabilidade. Tudo se passa como se, ao tentar todas as combinações possíveis, a natureza selecionasse por uma experiência cega e forçada as que se organizam em sistemas arquitetônicos duradouros, equilibrados; como se ela valorizasse dessa forma e demonstrasse (e se demonstrasse a si mesma) as qualidades estéticas que respondem a tais necessidades arquitetônicas; como se, enfim, ela impusesse (poder-se-iam evocar aqui fenômenos análogos ao hábito) a alguns de seus elementos, uma inerência necessária dos dispositivos arquitetônicos assim sobrevalorizados. Tal é a curiosa finalidade estética que parece presidir a alguns processos de gênese cristalográfica e que se traduz pela necessidade científica

de fazer intervir, no estado atual da ciência, um fator estritamente morfológico no decurso dos acontecimentos que os realizam.¹

Quanto à arte nas instaurações orgânicas ou biológicas, possui caracteres bem notáveis.

De início, tudo se passa como se ela estivesse longe de ter alcançado (e isso é bastante compreensível) a mesma perfeição, a mesma estabilidade, o mesmo rigor definitivo de arte inorgânica. Encontra-se em fase de experiência, tateios, e só transpõe com rapidez e em linha reta (é o caso da "taquigênese") períodos de reinício e, por assim dizer, de recapitulação dos processos anteriormente adquiridos, pelos quais o ser vivo, em sua evolução ontogenética, percorre a evolução filogenética. Ainda nessas recapitulações simplificadas, abreviadas, condensadas, conserva ela muitas demoras inúteis, muitos desvios, explicáveis apenas pela história contingente da vida. Por que a natureza, quando tem de fazer um mamífero, dá-lhe primeiro brânquias que, depois, elimina? Por que sua arte é embaraçada, impura, muito misturada ainda aos tateamentos históricos? Talvez daqui a milhares de anos, talvez em outras realizações cósmicas, as gêneses biológicas alcancem as certezas, as abreviações, as passagens pelo caminho mais curto características da arte da natureza no inorgânico (cujas leis parecessem pertencer a um estado mais antigo e como que já provado em cosmogonias anteriores de que este mundo se lembraria, de acordo com a hipótese de L. Hearn). Seria possível, então, que as gêneses da vida estivessem entre as operações rápidas e diretas da natureza que talvez tateassem nas instaurações de outro gênero, num plano superior. A natureza só faz depressa e bem feito o que já recomeçou indefinidamente, em processos cada vez mais habituais, mais estereotipados.

1. Há aqui para o estético uma observação curiosa e importante a ser feita. Em consequência da lei de Haüy, que exclui a introdução, em morfologia cristalográfica, de números irracionais, tais como $\sqrt{5}$, nenhum dos tipos de redes cristalinas, definidos notadamente por Bravais, admite as formas pentamétricas. Ou seja, o famoso número *fi*, caro a alguns estetas, não poderia intervir nessa estética natural do inanimado, nem em qualquer das formas, entretanto tão interessantes decorativamente, cujo modelo ela fornece nas artes. A estética do número *fi* só encontra lugar no mundo orgânico. É justo dizer que M. C. Ghyka (um dos mais conhecidos entre os atuais adeptos do número de ouro) reconheceu-o muito conscienciosamente, em seu livro *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art*. Entretanto, conclui por uma estética completamente vitalista. Seria simplesmente necessário reconhecer que o número *fi* é apenas o índice matemático de algumas estruturas formais bastante restritas cujo valor artístico, aliás, ainda depende de outras condições e não tem nesse índice razão necessária e sempre suficiente. Voltaremos a isso.

Nesse domínio da vida em que ela tateia, não há, aliás, um acabamento verdadeiro. Um *acmé* apenas, uma culminância provisória que, às vezes, deixa adivinhar, através do ser real, um ser ideal que a natureza começou a tornar impossível, a matar no próprio instante em que lhe dava a vida dominada, cedo ou tarde, pela decadência. Ser ideal que freqüentemente a arte tenta adivinhar, nas transparências do real, e instalar em seu esplendor, em sua certeza.

Acrescentemos que as formas biológicas são de caráter muito particular. São, no conjunto, funcionais. Subordinam a estrutura, no que esta tem de característico, a um gênero de vida, de atividade. Impõem como tipo a essas matérias diversas, o réptil, o pássaro, o mamífero, o animal de corrida ou de vôo, ou o nadador; o ser com presas ou o ruminante pacífico e perseguido; enfim, o engenheiro, o ser de indústria; sem contar o solitário ou o ser social. Tudo se passa como se essas obras da natureza tivessem o duplo princípio de ser e de representar alguma coisa. Por isso, seria possível tentar fazer uma comparação entre os dois graus da arte decorativa e da arte representativa, de que se falará mais adiante.

Mas não seria preciso, nas simplificações e estilizações essencializantes, assim iniciadas, dar um empurrão na complexidade e diversidade, no próprio embaraço dos fatos reais. Não esqueçamos que a arte da natureza é sempre impura, mesclada a um jogo de indiferentes leis de eventos, nas quais a finalidade ôptica tem apenas uma influência muito limitada, muito tênue. Trata-se somente de um princípio geral de orientação, bastante fraco em sua ação para ser detectável apenas pelos meios estatísticos, válidos somente para as grandes quantidades e que só tem rigor e valor de obrigatoriedade, nos casos individuais, ao abandonar também seu caráter finalista: é quando ele se esclerosa nos processos tornados habituais e mecânicos, verdadeiras técnicas, vazias de arte, de trabalho natural.²

2. Nisso são inoperantes os argumentos tantas vezes apresentados pelos adversários da idéia de finalidade biológica (E. Rabaud, H. Matisse, etc.) e, tirados das exceções dos casos falidos em que um processo natural atua contra seu fim hipotético: monstruosidade, erros da natureza ou do instinto, produção, pelo jogo mecânico das mesmas leis que, em geral, são favoráveis à vida, de órgãos inúteis ou de dispositivos morfológicos vitalmente indiferentes, "quaisquer". Na realidade, tais fatos estão estatisticamente em minoria. Deve-se constatar, como um fato talvez surpreendente, embora positivo, que essas leis mecânicas atuam, *na maioria dos casos*, em sentido favorável à existência e conforme aos arquétipos construtivos que dominam essas instaurações naturais.

Não esqueçamos, com efeito, que a comparação com a arte mais pura (ainda que mais limitada em seus meios) do artista continua a ser a chave de tais estudos. É ela que permite discernir, na confusão do processo natural, por isolamento da dialética da realização em processo anafórico imperfeito e obscuro, o fator estético velado, implexo e imperfeito, sempre combinado com o jogo de leis indiferentes ou perturbadoras em relação à orientação geral que define seu teor artístico.

A arte humana, aliás, apóia-se integralmente nesse arte natural. Purifica-lhe as ações, retira e exprime à parte certos ideais, toma-lhe emprestado, para outros fins, o tesouro de formas de que não se pode livrar totalmente. Entretanto, ao fazer isso, liberta-se, ultrapassa a arte natural por sua liberdade. Impõe tais formas a outras matérias. Dá à decoração de um tecido uma decoraçã tomada à frutificação de um musgo, ao diagrama de uma flor. Dá ao mármore a forma de um corpo vivo — essa forma que, na natureza, é inerente à química dos compostos, de carbono, oxigênio, hidrogênio e azoto. Tal é a grande, enorme e principal diferença entre a arte humana e a arte natural: a arte humana está mais ou menos liberta da terrível condição da arte natural, ou seja, a imanência da forma a uma matéria dada. Não que não tenha de suportá-la por reação; veremos isso, quando encontrarmos o problema do papel da matéria na arte e a importância das sugestões morfológicas dessa mesma matéria. Mas, pelo menos, em princípio, a arte humana conserva o direito e tenta a aventura de fazer com que a forma sirva a seus desígnios e de só invocar a matéria subsidiariamente, na medida em que ela se presta a tais desígnios.³

3. Eu deveria talvez ter citado nesse momento aquela frase de Valéry, tão precisa e tão profunda: "A arte faz, em poucos dias, o que a natureza faz em séculos." (Eupalinos, p. 102) Entretanto ocorre aqui uma inversão: insiste-se no fato de que a natureza faz em séculos a mesma coisa que o artista faz em poucos dias.

CAPÍTULO X

A ARTE E AS ESPECULAÇÕES ONTOLÓGICAS

Atingimos os limites de toda presença possível da arte? Na ordem das observações concretas, talvez; mas não seguramente em todas as dimensões da inquietação filosófica. Há necessidade de dizer que a idéia de uma passagem para a existência, orientada por uma sabedoria ou um espírito dialético desperta mil ecos metafísicos? Arte divina; instauração absoluta do ser, organização total da Representação pelo Espírito; questões que provavelmente o leitor desta obra não pede que sejam debatidas a fundo. Mas não é inútil lembrar que elas põem em discussão a idéia de arte. Problemas insolúveis ou corajosas tentativas de iluminação do que não se pode conhecer, as especulações metafísicas acerca desses objetos abrem-se diante de nós como tenebrosos clarões. Mesmo para o esteta, não é indiferente constatar: 1.º, que a arte, no caso, está em jogo, isto é, a idéia fundamental que devemos fazer dela deve ser capaz de englobar, sendo necessário, essas hipóteses enormes, caso nelas exista algo que corresponda a uma realidade e possa ser debatido, com proveito, pelo espírito humano; e 2.º, que o clarão iluminante vai da arte humana a essas especulações inquietas e incertas, e não inversamente.

Esta é, pelo menos aqui, uma superioridade dos teólogos: não hesitam em invocar a idéia do Deus artista, Deus cujas categorias estéticas podem impregnar a ação. *Deus artifex*. A analogia que vai de Miguel Ângelo, com o cinzel na mão, e Jeová, no esplendor de seus seis dias, não é lição apenas para o esteta, e sim mais ainda para o metafísico. Ao abrir um capítulo de estética comparada — aproximar a arte humana da idéia de arte divina; confrontar a instauração parcial de um microcosmo com a instauração total possível do macrocosmo — essa analogia somente permite ao analista das belas-artistas vislumbrar uma hipótese de aprofundamento, que lhe fornece algumas imagens e o sentimento da importância de sua questão. À inquietação da metafísica, ao esforço desesperado da teodicéia, ela sugere um método, lembrando-lhe que, se é impossível “pe-

netrar nos caminhos de Deus”, pelo menos a única imagem que temos, a nosso alcance, dos movimentos da instauração cósmica está nos movimentos do artista. E não se trata somente de uma imagem, é uma experiência.

E é isso o que o metafísico puro não deveria esquecer, embora ele o faça muitas vezes. Pois a mesma analogia vai, não apenas a Jeová em seus seis dias, como ao espírito hegeliano ou hameliniano em suas tríades de categorias. Ora, por que Hegel se esquece de fazer figurar, em seu monumento, o problema da realização, do término, da conclusão do jogo? Por que Hamelin se perturba com a idéia de categorias puramente estéticas que colocariam em perigo suas categorias intelectuais? Pelo fato de que ambos conceberam a arte (por dela terem feito uma idéia muito estreita e, por exemplo, por ligarem-na apenas à atmosfera da beleza) como uma província parcial, como uma parte limitada, como um capítulo apenas da grande epopéia, sem se darem conta de que a arte penetrava em toda a trama; que era, na verdade, seu motor e sua chave, dialética e profunda.

Não tentaremos tratar esse capítulo de estética comparada. Não falaremos nem da arte divina, nem daquela do espírito. Vamo-nos contentar em ter mostrado como o problema se coloca. O essencial é lembrar aos que se aventuram nesses domínios o fato de não terem eles outro fio condutor a não ser o estudo da dialética da arte e, àqueles que se interessam, o fato de serem reais e profundas as ressonâncias metafísicas da arte. A experiência aí encontrada tem um alcance ontológico — mais exatamente antogênico — que não se deve nem omitir, nem silenciar.

E isso determina para nós o alcance da estética comparada, ao mesmo tempo que nos recorda o princípio de seu método.

A arte, essa promoção heróica da existência, ora visionária e ora concretamente manipuladora, ora difícil, hesitante, entravada, secular e lenta, ora fulgurante e imperial, ora humanamente visível e próxima, ora enigmática e distinta, tem inúmeras presenças. Seus domínios são imensos e ela os atravessa com um mesmo arrebatamento. Mas em seu centro, para nosso estudo direto e positivo e a fim de facilitar a aproximação, apresenta uma constelação de nove domínios simples, nove atividades organizadas, situadas no labor concreto e na experiência do homem. É aí que se pode depreender, na comparação de tais atividades, o que há de essencial, cujo teor antológico é de grande alcance. Pois, enfim, é real que o escultor com o cinzel na mão, o pintor com os pincéis, o poeta e o músico com a

caneta, fazem um trabalho semelhante ao de Jeová. Realizam, ao criarem a Vênus de Milo ou a *Primavera*, o *Convite à Viagem* ou a *Patética*, o que nem Deus, nem a natureza tinham feito. E o que nos ensinam, quanto aos caminhos que levam de tais realidades à existência, é a única experiência autêntica que temos, o único modo, diretamente atingível para nossa observação, da atividade instauradora pura.

Por essa razão, se, às nossas precedentes definições da arte, acrescentarmos ainda o seguinte: *a arte é o que há de comum a uma sinfonia ou a uma catedral, a uma estátua e a uma ânfora; é o que torna comparáveis entre si a pintura ou a poesia, a arquitetura ou a dança*:¹ não indicaremos apenas um bom e nobre assunto de estudo. Mostramos, além disso, que esse estudo ultrapassa, em alcance, o simples interesse pelas coisas da beleza ou do gênio; que discerne, nas atividades em si mesmas nobres e relevantes para a condição humana, um princípio que pode ultrapassar em valor, importância ou essência, o plano humano.

1. Esta é nossa quinta definição da arte. Há de se encontrar ainda uma sexta definição, no capítulo XV. Todas, é certo, concordam e representam a mesma realidade, vista de ângulos diferentes.

Terceira Parte

ANÁLISE EXISTENCIAL DA OBRA DE ARTE

CAPÍTULO XI

PLURALIDADE DOS MODOS DE EXISTÊNCIA

Como vimos, nove artes características, pelo menos, formam, no centro de sua região humana, o núcleo da nebulosa da arte. Tradicionalmente podem ser assim distribuídas: arquitetura, escultura, desenho, pintura, dança, poesia, música, mais o grupo complexo a que se dá freqüentemente o nome de artes menores (fala-se também em artes decorativas, artes industriais; e cada um desses termos tem seus defeitos). E acrescenta-se a isso essa arte recém-chegada, que não é mais contestada, a cinematográfica.

Por que há várias artes? Essa questão inevitável, central em nossa pesquisa, não pode ser resolvida antes de ter sido estudada a morfologia geral, comum a toda obra de arte. Somente quando tiverem sido identificados os diversos planos existenciais, nos quais ela se estabelece, poderão ser discernidas, com exatidão, as razões de tal pluralidade.

Uma obra de arte é um ser único — tão único quanto o pode ser uma pessoa humana, em sua singularidade. Mas, por mais completa, mais essencial que seja a unidade de um ser humano, este, nem por isso, deixa de se estabelecer em vários planos ou modos de existência. Encontramos o homem na esfera da existência física, na esfera do psiquismo, na esfera da espiritualidade; no atual e no virtual. Uma pessoa é tanto o centro hipotético, o princípio original de mil ações diversas, como a realização ideal, e por assim dizer situada

no infinito, de uma unidade que procura a si mesma. Sempre, aliás, a meio caminho entre a existência plena e o esboço semi-retirado do nada.

A obra de arte existe mais intensamente talvez, de um modo mais evidente, mais completo, mais acabado. Nem por isso, ela deixa de estar estabelecida, com presenças indubitáveis numa pluralidade de planos existenciais, todos eles indispensáveis. Contemos tais planos. Avaliemos a espessura ou a profunda perspectiva do ser da arte.

CAPÍTULO XII

EXISTÊNCIA FÍSICA

Tomemos um exemplo. O mais banal. A *Gioconda*. De certo ponto de vista, é um objeto material. Moldura, tela, pigmentos coloridos, é esse o corpo físico da obra. Seu modo de existência é o modo de existência das coisas físicas.

Não há obra de arte sem um tal corpo. Uma catedral, ou uma estátua vêm da pedra. Uma sinfonia é o ar agitado e vibrante. Uma obra literária é papel impresso ou manuscrito. E assim por diante. Todas as obras de arte têm um tal corpo.

Entretanto, uma obra de arte pode existir *antes* de ter um corpo. O poema, a sinfonia, estiveram numa alma, antes de existirem em branco e preto no papel.

Admitamos que sim, embora seja perigoso atribuir muita existência a essas vagas entrevisões, quase somente premonitórias. É tanto a região do que será, como daquilo que nunca chegará a ser. Aí as obras de arte possíveis não se diferenciam muito das vagas visões indecisas das obras impotentes e falidas. Nessa fase, não há ainda distinção entre o que exige, para existir, o esforço vigoroso do gênio e o que não poderia realizar-se, marcado pelo selo letal do impossível, do absurdo, do rascunho forçosamente destinado a permanecer amorfo. Enquanto a primeira pincelada, o primeiro golpe de cinzel ou de buril não foi dado; enquanto a primeira linha não foi escrita, é prudente não dizer ainda: a obra existe, ela está aí.

Mas, há interesse nesse estado pré-natal para a estética comparada: o objeto artístico encontra-se aí muitas vezes mal definido, quanto à espécie de arte, com a qual se relaciona. Houve um momento em que o Cristo do *Julgamento Final* ou os *ignudi* da Sistina não eram propriamente, na alma de Miguel Ângelo, nem pinturas, nem estátuas, e um pouco ambas as coisas. Determinada idéia literária, nesse estado, por assim dizer, fetal, permanecia indecisa: drama, poema ou romance; quem sabe, talvez balé, pantomima? Mas,

quando se toma em mãos o pincel, o escopro ou a caneta, a argila ou o papel, é preciso escolher.

É com essa corporeidade física que a obra (tal como subsiste) começa a existir com sua existência positiva e verdadeira.

Poder-se-ia ainda falar de uma espécie de ser, ao mesmo tempo absoluto e virtual da obra, independentemente não apenas de toda realização material, mas de toda concepção. De certo ponto de vista, os dramas futuros e os monumentos ainda a serem construídos estão lá, numa espécie de céu platônico dos inteligíveis, se considerarmos apenas o conjunto das correlações harmônicas, a lógica interior que os condiciona e constitui sua trama virtual. Eles estão mesmo, como que em contraprova, na sociedade que os espera. O poema de amanhã — aquele que atenderá a um desejo, satisfará uma necessidade, justificará uma glória — esse poema a ser feito, está lá, como a estátua de bronze na cavidade ainda vazia do molde. Qual de nós vai escrevê-lo?

Mas não é da obra a ser feita que falamos, e sim da obra feita, da obra presente. E essa só é indubitável pela indiscutível região de presença física.

Notemos a respeito uma distinção importante. Algumas artes dão às obras um corpo único e definitivo. Como a estátua, o quadro, o monumento.

Outras são ao mesmo tempo múltiplas e provisórias. Assim é o corpo da obra musical ou da literária. “A música infortunada, dizia Vinci, morre logo.” Não, ela não morre, renasce incessantemente. Mas é necessário, a cada vez, uma espécie de palingenesia cerimonial, de teofania executiva, de ressurreição por metempsicose, a cada vez com um novo corpo: a execução de um trecho de música; tal como é para a literatura, a leitura do poema ou a representação teatral. É o ponto fraco de tais artes? Talvez. O último termo da presença delas só é atingido provisoriamente por uma ressurreição sempre um pouco diversa, na qual a personalidade, a vontade, talvez mesmo o capricho dos executantes, desempenham um papel. O autor dessas obras nunca as terminou inteiramente: é preciso ainda um complemento de criação, que cabe ao instrumentista, ao ator, ao declamador. Mas isso é também força e espiritualização do ser, por esse desdém possível de um corpo apenas emprestado, caduco e sempre substituível. Em música, em dramaturgia, *a obra tem corpos para troca*. Nessas artes, perde a importância a anedota histórica dos acontecimentos fisicamente encontrados pelo corpo da obra. A pri-

meira encenação do *Cid*, ou a composição exata da orquestra, dirigida por Haydn, no palácio do príncipe Esterhazy, ou mesmo a maneira como Beethoven em pessoa segurava a batuta, certo dia, ao dirigir a *Quinta*, não podem ser contrapostas às representações ou interpretações futuras. Se, no *Golpe de Lança* ou *Sardanapalo*, subsiste, inscrita e comovedora, a coreografia histórica do pincel de Rubens ou de Delacroix, nos dias da gênese, a interpretação de Mlle. Georges ou de Rachel, a de Habeneck ou de Charles Lamoureux, pelo contrário, não impregnarão o papel ou a partitura, a não ser por algum tempo e depois se irão evaporar. E a obra poderá renascer, sempre jovem, enquanto as cores se esfumam e estalam, enquanto os colossos ficam marcados na face pelo “pé brutal de Cambise”. O livro impresso, múltiplo, onipresente, salvaguarda a obra, que a mancha de tinta de Paul Louis Courier sempre ameaça no manuscrito, por mais comovedor que este seja. Jogos bizarros e complexos do bem e do mal, do essencial e do concreto, do vivo e do eterno. Deve-se gostar de acompanhar, no corpo concreto, único e material da obra do arquiteto, as mudanças trazidas pelo tempo; a pátina dourada e o desabamento das colunas, a marca dos encontros singulares, dos confrontos de alma — a assinatura de Loti no muro de Baalbeck ou o abalo do tremor da terra? Deve-se preferir esse desprendimento espiritualizante que faz com que meu Baudelaire aqui, encadernado em marroquim, amassado ou manchado em certas páginas, seja apenas o meu exemplar, que traz talvez o testemunho de aventuras de alma, mas relativas apenas a mim mesmo? Deve-se louvar essa ubiqüidade da música, que a torna presente ao mesmo tempo em mil lugares, em mil momentos diversos; que a insere na vida humana muito mais intimamente do que pode sê-lo o quadro no museu? Questão de gosto. Quem prefere uma arte, há de preferir sempre sua condição física particular.

Notemos somente três pontos: de início, a possibilidade de a obra plástica adquirir uma espécie de ubiqüidade, talvez inferior e que, contudo, não se deve depreciar levemente, pela multiplicidade das cópias ou reproduções em gravuras ou fotografia; reproduções análogas, se quiserem, ao que é para a obra musical uma execução imperfeita, uma interpretação de amador. É, entretanto, uma maneira de dar presença a audiência ampla à obra, da qual algo subsiste nesses corpos secundários e diminuídos. Notemos ainda a importância de todo um aparato instrumental — pincéis ou cinzéis, flautas ou trompas, costumes e encenação — que diz apenas respeito à realização física e representa um papel técnico cuja importância varia extremamente segundo as diferentes artes. Quando esse instrumental é

particularmente importante, corre o risco de transformar a arte em simples mensagem de virtuosidade técnica. Assinalemos, enfim, que, na apreciação estética, aqueles que se preocupam muito exclusivamente com as marcas da vida, as lembranças biográficas inscritas em certas obras e que se referem à gênese física original, dão ênfase a um ponto de vista que só é válido para algumas artes, aquelas nas quais a criação espiritual confunde-se com a execução material, ambas a exigirem um mesmo agente. Mas onde está, por exemplo, na obra musical, essa evocação física do toque criador? A menos que não se chegue à superstição ou aberração de preferir a obra manuscrita à obra sonora e realmente vibrante; ou ainda, por um curto-circuito que vai diretamente do ouvinte ao executante (e omite o autor ou a própria obra), de considerar a interpretação fugidia e o intérprete ocasional como mais importantes, mais comovedores do que a existência espiritual duradoura e a criação genial e original da obra no papel.

Esse desdobramento em autores e executantes intérpretes não se apresenta, aliás, apenas nas obras com corpos provisórios. Não esqueçamos que nem Rafael, nem Rubens pintaram sempre e inteiramente com suas mãos os quadros dos quais forneciam aos alunos, às vezes, somente a concepção e as diretivas principais de execução.

Uma última palavra, mais importante.

Esse corpo físico é, antes de tudo, destinado a amparar, a apresentar ao espectador, ao ouvinte, um jogo de qualidades sensíveis, de puros fenômenos de que se vai falar daqui a pouco.

Pode-se dizer que, segundo esse raciocínio, ele é apenas um suporte exigido por tais fenômenos; mas que permanece, na verdade, fora da obra de arte — como o reverso do cenário, como um andaime ou uma armação de apoio, que não devem chamar a atenção?

Não pensamos assim. Ainda que tenha muito certamente esse papel, ele intervém, entretanto, com toda sua natureza, que ultrapassa e, por vezes, contraria a função de puro suporte. O edifício, quer isso agrade ou não a Ruskin, não tem somente, como estatuto artístico, satisfazer-nos a alma, encantá-la ou elevá-la. Seu corpo físico abriga-nos realmente do frio, do sol, da chuva. Esse vaso, quer isso agrade ou não a Kant, não é apenas o ornamento espetacular de um consolo. Serve também na prática e de uma maneira que o proíbe de ser um fantasma. Deve materialmente conter e guardar a água que molhará as flores. O corpo faz devidamente parte do todo da obra. A obra tem o direito de se prevalecer da presença física.

CAPÍTULO XIII

EXISTÊNCIA FENOMENAL

A *Gioconda* não é apenas um conjunto material de películas oleaginosas numa tela. Tais pigmentos formam, a nossos olhos, manchas claras ou sombrias, róseas, marrons ou verdes. Existe aí todo um jogo de aparências sensíveis, cuja presença, enquanto puras aparências, puras qualidades, é capital. Para a *Sonata a Kreutzer* ou o *Prelúdio do entardecer de um fauno*, é capital também destinar-se a nossa mente por nossos ouvidos e ser um reflexo cambiante de aparências sensíveis especificamente auditivas; para as danças de *Gisela* ou do *Príncipe Igor*, o fazer-nos perceber o movimento; para *Lourenço de Médicis* ou o *Homem que Anda*, o revestir-se da libré fenomenal do relevo, da profundidade, da forma na terceira dimensão.

Em resumo, há para toda obra de arte um estatuto existencial, que é o do fenômeno e, especialmente, da aparência que tem para os sentidos. Não existe pintura invisível nem estátuas impalpáveis, nem músicas jamais ouvidas ou poemas inefáveis.

Não exageremos. Há, certamente, o inefável em poesia: quero dizer: o poema ultrapassa, e muito, o simples plano do canto fonético das sílabas; e há na música algo além da carícia acústica dos acordes; na escultura, outra coisa que não os valores táteis e cinéticos da obra em relevo. Mas, se existe algo além disso, isso existe de modo insubstituível. É um ponto de apoio necessário — ponto de apoio, tornamos a dizê-lo, no plano fenomenal — do mesmo modo que o corpo físico de que falávamos há pouco. Mais ainda: parece que esse corpo físico tem sobretudo, como razão de ser, o sustentar com seu andaime, à maneira da moldura do cenário, esse grupo organizado de dados do sentido. Não há, dizíamos, pinturas invisíveis (embóra haja o invisível em pintura), nem músicas inaudíveis. Só a idéia já é absurda. E, sem dúvida, uma pintura pode permanecer oculta num hipogeu, um motete, no manuscrito ignorado de uma biblioteca onde ninguém entra, uma estátua num deserto ou ilha abandonada pelos homens. *Muitos tesouros dormem sepultados* —

bem longe dos enxadões e das sondas. . . E, evidentemente, pode-se pensar no destino e no estranho tipo de existência da Obra-Prima Desconhecida.¹ Mas, enfim, será sempre obrigatório que tal obra seja feita de modo a permitir uma percepção virtual, mesmo que aleatória e quase desesperada. Assim, o plano da aparência sensível permanece constitutivo, em toda obra de arte.

Não vamos dizer ingenuamente que se trata do único e verdadeiro plano existencial da obra de arte. Mas assinalemos sua importância, tanto maior quanto podemos pressentir-lhe o alcance no problema da separação das artes. Desde já, sentimos que entre a pintura, onde o corpo da obra é preparado para apresentar-nos um sistema de qualidades sensíveis, que pertencem à ordem das sensações visuais de cor; a música que nos alcança por meio dos *qualia* acústicos; a escultura que se destina à percepção do relevo, da profundidade, do espaço tridimensional — a especificidade desses *qualia* sensíveis constitui a diferença principal (senão única e suficiente).

De fato, aliás, a atenção intensa a este ou àquele grupo desses *qualia* sensíveis (na arte ou na natureza) é uma das características do temperamento artista. Não é realmente músico quem nunca — tanto ao ouvir um piano ser afinado como ao analisar o barulho de uma gota d'água que cai, à noite, de uma torneira mal fechada — sentiu prazer, por perceber as quintas que se aperfeiçoam, se depuram, dão-se as mãos; ou a quarta e a quinta dançarem cada uma a seu modo, irritando-nos com a incerteza de sua espera, alçada e recaída. Nem aquele que, em criança, não teve o prazer de tocar com o dedo, ao acaso, o mármore do teclado a fim de ver surgir, maravilhosa e surpresa, — um *ut* em sua veste azul, ou em vestes amarelas o *mi*, ou o *sol* de túnica púrpura, presença trêmula e precária, rapidamente esvanecida no vôo aéreo das harmonias. Não é realmente pintor quem jamais gozou agudamente diante da suntuosidade de um amarelo enxofre ao lado de um azul turquesa, na paleta; ou aquele que, em criança, não experimentou súbito arrebatamento por ver misturar-se, no reflexo do barco na água, o brilho de um azul puro, ideal, encantador, ao verde sombrio da água profunda e à carne branca de uma flor de ninféia. E não é realmente artista quem não

1. Este não é um problema inventado gratuitamente. Tornaremos a encontrar, a propósito da "música das cores", o fato curioso de vibrações que não estão ao alcance de nenhum de nossos sentidos e que, em alguns dispositivos experimentais, organizam-se dentro das mesmas relações que caracterizam os acordes musicais. Pode-se falar, no caso, de uma música das ondas insensíveis? De qualquer forma, música para sempre sem ouvintes e que não é música para ninguém. (Ver mais adiante o capítulo XXXII.)

adivinhou que se podia, apenas ao fazer com que essas cores cantassem de novo ou que tais sons se matizassem, dizer os mais íntimos segredos da alma ou suscitar todo um universo, melhor ou mais profundo, mais intenso ou mais nobre do que o mundo banal e cotidiano.

Precisemos, porém, um ponto teórico ou filosófico importante.

Dever-se-á dizer, devido a esse caráter sensível ou sensorial (e, às vezes, quase sensual, no gozo perceptivo), que a situação existencial da obra, nesse plano, é da ordem subjetiva da sensação, enquanto fato psíquico ou mesmo psicofisiológico?

Não seria exato. Seria mesmo um grave erro. A obra de arte (nesse plano) não é feita de sensações. É feita de qualidades sensíveis, o que é muito diferente.

Insistamos nesse ponto, delicado e essencial.

O *ut*, o *ré*, o *mi*, ou mais precisamente o *ut* 3, o *ré* 3, o *mi* 3 e mesmo o *ut* 3 do piano ou do violoncelo, ou ainda da trompa, que são alguns dos materiais sensíveis de que é feita determinada melodia, são coisa bem diferente das sensações, isto é, dos acontecimentos reais, totais, complexos e singulares cuja sede é esse ou aquele organismo positivo excitado. Constituem essências puras, qualidades genéricas absolutas. Em boa análise filosófica, devemos aproximá-los dos "objetos eternos", segundo a filosofia de Whitehead, e pensar em particular no que este nos diz dos *qualia*. E, com efeito, trata-se mesmo de *qualia*.

De início, a especialização evidente da pintura na cor, da música nas sonoridades, da escultura nos relevos e assim por diante, não corresponde de modo algum aos conjuntos sensoriais que seriam obtidos ou suprimidos, se os sentidos fossem colocados em ação ou interceptados; de modo que, ao fechar os olhos, seria aniquilado o universo do pintor e apenas ele; ao tapar os ouvidos, seria suprimido o universo do músico e apenas ele, etc. O surdo perde tanto o mundo da linguagem, portanto da poesia, como o da música. Eliminada a visão, perde-se o mundo da pintura, e também o do desenho, o da própria poesia na medida em que ela pode ser lida, o da escultura e da dança. Esses *qualia* característicos do espaço de três dimensões, ou do movimento corporal, colocam em ação não só a percepção visual como a percepção cinestésica da profundidade e do movimento. E o mundo da visão deve ser sobreanalisado, pondo à parte cores, luminosidades, formas, que a visão conserva sempre e necessariamente combinadas, mas que a arte distingue ao fazer delas objeto de uma atenção estética particular.

Pois os dados sensoriais, de que se servem as artes, nunca chegam a uma purificação de fato, a um isolamento prático deste ou daquele jogo de *qualia*. As cores do quadro têm formas, diferenças de luminosidade e mesmo relações com os valores táteis evocados pela manipulação do pigmento colorido. O corpo do dançarino em movimento não é um puro caleidoscópio de atitudes, deslocamentos suaves, transferências no espaço. Tem volumes esculturais. A clareza o envolve ou o atinge, acentua efeitos de luz e sombra. Aquilo que se quer dizer, ao reduzir mentalmente aquele quadro a um vôo de cores, aquela dança a um cortejo de movimentos, aquela gravura a um feixe de brancos, cinzas, pretos, é que tais dados são *artisticamente predominantes*. O complexo sensorial concreto é organizado esteticamente de tal modo que a obra se caracteriza essencialmente, no plano fenomenal, pela *hegemonia* de um jogo específico de *qualia*, o que, em estilo aristotélico, poder-se-ia chamar de sensível próprio (*ídion aisthitón*) e *oikéion érgon* dessa arte.

Enfim, o jogo de qualidades é *sempre* um sistema definido e organizado. E isto é o mais importante.

Os *qualia* da música não são toda a massa enorme, indefinida, dos dados da percepção auditiva. São, inicialmente, "sons puros", isto é, os produtos artificiais de uma maquinação que visa realizar, no sensível, um elemento qualitativo tão simples quanto pode obtê-lo um ascese analisante (e fica bem claro que se trata de uma análise do fenômeno, e não de seu suporte material ou de suas causas). É o termo dialético último e a satisfação de um apetite de pureza. O *lá* do diapasão é o efeito de uma procura qualitativamente pura e quantitativamente precisa. Depois, aqueles sons puros aos quais se restringem as disponibilidades do músico são *em número limitado, escolhidos de modo a formar um sistema escalar*. Assim, uma outra nota, chamada *mi*, será o efeito de uma procura não apenas da nota pura e precisa (como no caso do *lá*), mas ainda da nota certa, com referência a esse *lá* com o qual deve soar numa relação especial chamada relação de quinta. E o músico imporá a si mesmo só construir sua obra com um número pequeno desses *qualia*, que, relacionados uns aos outros, constituem um sistema.

Avaliaremos, de forma numérica um tanto excessiva, tais restrições da arte, se pensarmos que à voz humana cantante, dispondo de todo o infinito do contínuo, a música impõe, no máximo e em sua maior flexibilidade, o servir-se somente de 150 notas (apenas 30 no sistema temperado). Na harmonia clássica a quatro vozes, base de toda nossa música, dispomos em tudo e por tudo (se contarmos como outras tantas essências qualitativas distintas as mesmas notas nos

quatro timbres vocálicos) de 245 elementos qualitativos simples (82 no sistema temperado), cujas combinações simultâneas ou “acordes”, que se podem considerar, por sua vez, como dotados (cada qual) de uma qualidade própria de conjunto, são restritas ao número de 35 espécies. Mesmo na grande orquestra completa, dispomos somente de 315 notas em 46 timbres instrumentais (e não se acredite que o produto desses dois números dê o número de *qualia* disponíveis, uma vez que nenhum instrumento, salvo o órgão, dispõe de todas essas notas). E tudo isso é apenas um meio bem, grosseiro de avaliação, já que, na realidade, a estrutura da música é tal que, a cada instante, apenas um pequenino número de tais notas (paradoxalmente pequeno, como o experimentam cruelmente os debutantes em exercícios de harmonia!) está artisticamente disponível.

A restrição perpétua, sempre cambiante, mas sempre rigorosa, dos possíveis ou mais exatamente dos disponíveis, e a obrigação de movimentar a arte só nos degraus, em número limitado, de um sistema organizado de *qualia*, fica evidente em nossa música e constituem sua lei básica. Mas não deixa de ser também importante em todas as demais artes, ainda que com rigores menos concretamente estabelecidos. Sem dúvida a pintura, menos rica, pois só dispõe para cada obra de uma única combinação (e não como a música de uma sucessão caleidoscópica de combinações), compensa a pobreza por uma maior variedade, uma maior flexibilidade de seus disponíveis, uma vez que faz jus a toda a continuidade de intermediários, entre as cinco ou seis cores mestras (digo cinco ou seis, no máximo; às vezes, são três ou mesmo só duas), com as quais se constrói a harmonia do quadro. O fato de, por exemplo, a gama de Veronese estabelecer-se num cinza prateado, um amarelo ouro velho, um vermelho escarlate, um azul um pouco violáceo e dois verdes, um vivo (o “verde” Veronese), outro escuro quase marrom, não quer dizer, é claro, que ele evite que os diversos matizes atuem, em notas de passagens, à volta dessas cores-tipo, chaves de sua harmonia. Entretanto, na base de sua arte, encontramos realmente a organização do sistema dos *qualia*, na escala limitada e descontínua de reduzido número de essências-tipo. E acontecerá o mesmo com a gama de um Rafael, um Rubens ou um Delacroix, mais ainda, por exemplo, com a de um Van Gogh, que vai se abster quase rigorosamente das notas de passagem e da flexibilidade fluente do contínuo. É ainda desse modo que a arte da dança estilizará o movimento a ponto de permitir-lhe a análise, a redução a um número limitado de elementos de certa forma atômicos; e isso não apenas gramaticalmente, por assim dizer, — *jeté, battu, coulé e dégagé*, etc., primeira, segunda ou terceira posição, o que diz respeito sobretudo à

técnica — mas porque aí o movimento configura-se ao dar a certos eixos de seu fluxo, a certas direções de seu movimento, a certos sentidos de seu giro ou propulsão contínua, a certos lugares de sua parada na atitude, privilégios orgânicos, capitalidades estéticas. Assim transformado em arte, o espaço não é mais homogêneo; e é na sua trama, informada em diversidades qualitativas limitadas à lei de um jogo sóbrio e tanto mais intenso em direções e atitudes, que se dispõe e institui a obra de arte. *Toda arte organiza numa espécie de gama as qualidades sensíveis, as entidades fenomenais de que se utiliza.*

E, sobretudo, que não se vá confundir esse jogo de elementos cardeais, chaves de uma estrutura, com a simplicidade física ou fisiológica de suas causas. Nada de comum, por exemplo, entre o problema das cores simples para o químico, o físico ou o psicofisiologista, e o problemas das cores-tipo ou esteticamente cardeais, para o pintor em sua obra. O fato de minha paleta limitar-se a uma série cujos componentes são o amarelo limão, o vermelho abricó, o marrom vermelho escuro, o azul borragem, o verde esmeralda, o verde bronze e, se necessário, um branco rosado e um preto azulado, tal castidade, por assim dizer, ou tal frugalidade (que constitui uma riqueza; há necessidade de dizer que é muito ingênuo quem imagina obter a riqueza do colorido pelo emprego do maior número possível de cores!) confere, a cada uma dessas essências sensíveis, o valor de um “átomo qualitativo” elementar. Deixemos, em seguida, ao físico e ao fisiologista, o cuidado de nos ensinar que o amarelo limão é o efeito fenomenal da entrada na retina de vibrações cujo período pode ser analisado quantitativamente numa proporção precisa de luz branca, amarela e azul (embora essas palavras enganem: dever-se-ia simplesmente falar em ondas desta ou daquela frequência). É esse um ponto de vista completamente diferente que concerne somente à teoria da produção psicofisiológica dos fenômenos. E deixemos também ao próprio pintor (enquanto técnico) a tarefa de nos ensinar que o vermelho abricó será obtido pela mistura do cádmio claro, da laca carminada e do branco de zinco, na paleta. É ainda um outro ponto de vista, que diz respeito à elaboração do corpo físico destinado a sustentar o fenômeno. Mas lembremos, não esqueçamos que esse ponto essencial deve ser bem guardado no espírito: aqui, é do fenômeno puro que se trata, quero dizer, do sensível em sua existência puramente fenomenal.

O fato de purificar e intensificar ao mesmo tempo, e valorizar existencialmente em toda a pureza esse plano fenomenal, é dos mais notáveis na arte. Para dizer a verdade, é precisamente apenas na arte,

pela arte e com a arte, que o fenômeno puro pode assim ser despojado de todo envólucro e isolado por uma essencialização funcional.

Os psicólogos discutiram muito acerca do problema (ou mito) da sensação pura. Psicologicamente ela não poderia existir à parte, pois está compreendida nos complexos perceptivos. Mas pode adquirir uma espécie de presença ou evidência, apenas por uma ascese estética e ao cabo de tal ascese. Aquele que aprende a sensibilizar-se, em pintura, apenas ao reflexo artístico das cores; em música, apenas ao sabor sonoro do acorde ou da nota melódica, conseguirá chegar à presença desse qualitativo puro da sensação. E a arte lhe dá assim realidade pelo fato de nele apoiar a obra de exigir que dele tenhamos aguda consciência.

CAPÍTULO XIV

EXISTÊNCIA “REICA” OU COISAL

Nossa *Gioconda* não é apenas um enxame cantante de manchas cromáticas, de *qualia* tomados a uma gama e que constituem uma combinação de cores.

Tais manchas evocam um ser, uma ou várias coisas. Distingo um busto de mulher, uma paisagem.

Eis uma nova ordem de fatos. À primeira vista, parece muito simples e sem dificuldade. A organização dos fenômenos, segundo os quadros “reicos”, de maneira a representar coisas para o espírito, é uma operação bem conhecida do pensamento e que, certamente, não pertence exclusivamente à arte! Nossa percepção opera incessantemente desse modo. A noção de coisa, de objeto organizado, contido num sistema que faz parte do universo, objeto esse que persiste em sua identidade através das aparências fenomenais, cambiantes e diversas, foi estudado de perto por cem filósofos (entre os quais, Hume tem papel particularmente importante).

O que parece existir de particular, no caso, é somente o fato de serem ilusórias as coisas apresentadas: os fenômenos da cor, da luminosidade, dos dispositivos formais evocam uma coisa ausente, da qual, porém, obrigam-me a ter uma idéia, a meio caminho entre a imaginação pura e a presença concreta. É uma ficção na qual entro, uma ilusão solicitada e consentida, uma alucinação doce e coletiva.

Só nos ocupemos por enquanto das artes nas quais essa ficção é evidentemente importante. À primeira vista, com efeito, existem artes (chamadas representativas) onde ela desempenha um papel de primeiro plano; e outras (como a música, a arquitetura, a arte decorativa pura, etc.) das quais parece estar ausente. Nossa *Gioconda* pertence às artes representativas. Fiquemos por ora apenas nesse campo.

No nosso exemplo há de particular o fato do quadro representar, como dizem, uma certa Mona Lisa, que serviu de modelo ao

pintor. Mas isso não está inscrito na obra. Eu poderia ignorá-lo e teria sempre sob os olhos uma mulher jovem — um retrato de desconhecida; talvez uma fantasia, uma ficção, uma invenção pura. Pouco importa. O quadro exige de mim, essencialmente, que aceite essa ficção ou essa presença convencionada: uma mulher jovem, sorridente, num espaço ocupado por um rio, uma planície, colinas, um céu, nuvens. O retrato não passa de um caso particular. Consideremos um caso geral.

Pelo quadro todo um mundo se me propõe; mundo que pode reproduzir o mundo real ou substituí-lo e fazer-lhe concorrência, não importa. Ele é, por ora e no que concerne somente à obra, o dado apresentado em novo plano existencial: o da coisa ou coisas representadas, ou presentes apenas graças à arte. O conjunto dessas coisas forma um todo sistemático, fechado em si, que se basta a si mesmo como dado organizado em cosmos. Ele é, para falar como os lógicos, “o universo do discurso”.¹

Esse universo é evidentemente muito reduzido e limita-se a tudo o que a interpretação realista dos fenômenos do quadro exige positivamente. Nem por isso deixa de ser bastante vasto. Uma mulher. Dela só vejo o busto. Mas, é claro, devo supô-la completa. Há um solo sobre o qual ela repousa e cuja situação a verossimilhança determina mais ou menos. A paisagem tem, em profundidade, pelo menos um quilômetro e meio e evoca para suas margens certos desdobramentos igualmente necessários, toda uma topografia; um sentido da correnteza das águas, uma orografia. Eu poderia fazer um pequeno mapa. Tudo isso, bem entendido, é grosseiramente concreto, mas justamente o é bastante para caracterizar bem o teor patente dos fatos. E tal universo tem também extensão temporal. Nele, o tempo

1. A referência ao ponto de vista do lógico não é pura forma. Trata-se realmente de fatos da mesma ordem. Mas, como o leitor não pode estar familiarizado com tal ponto de vista, lembremos que se entende, por universo do discurso, “o conjunto das idéias... levadas em consideração num juízo ou raciocínio. Assim, por exemplo, a afirmação “nenhum cão fala” é verdadeira no universo do discurso da zoologia, mas não no da Fábula” (*Vocab. Tec. et Crít. da Filosofia*, s. v.). Discute-se entre os lógicos (cf. *ibid.*) se o “universo do discurso”, implicado por uma proposição tal como “A cólera dos deuses do Olimpo é terrível”, é, como deseja Keynes, o conjunto das crenças dos gregos acerca dos seres mitológicos, ou então, o próprio conjunto deles, como pensam geralmente os lógicos. É exatamente desse último modo que nós o consideramos em nossa analogia. O “universo do discurso” da *Gioconda* não são as idéias de Leonardo da Vinci acerca da Mona Lisa ou do quadro; é o conjunto dos seres criados pelo próprio quadro e aceitos por todos aqueles que o captam em seu valor representativo.

passa, pois apreendemos a calma do repouso, um pouco de espera, ao que parece, e ainda o ritmo da hora e de uma estação.

Há quadros em que o “universo do discurso” poderá ser mais limitado ainda, mais tênue; outros em que se estenderá mais largamente. Contemplemos os *Pastores da Arcádia*, de Nicolas Poussin. O espaço topográfico (o mapa dessa Arcádia fictícia cujo modelo é italiano provavelmente) é aí mais amplo. A duração, sobretudo, mais nitidamente estruturada está entrosada, por assim dizer, com as atitudes, os movimentos, os agrupamentos dos personagens, com a idade deles, com a presença de um túmulo que conta o passado e faz com que a sombra da morte paire sobre o futuro.

Comentar-se-ia do mesmo modo e tão necessariamente uma estátua; a tal ponto há pouca exigência de um cenário, efetivamente representado, para amparar e dilatar o universo da obra. A *Vitória de Samotrácia*, esse mármore sem cabeça e sem braços, oferece não apenas um corpo vivo e forte, completo, onde circula um sangue verdadeiro sob a pele fresca e sob a vestimenta que o reveste, mas ainda a trirreme que a leva e o vento que investe contra ela, o curso do navio, o nevoeiro, o movimento das ondas.

Assim, o conjunto de aparências sensíveis que, no plano fenomenal, constitui o ser da obra, pode ser considerado abstração feita das harmonias qualitativas e dos encantos sensuais ou interesses estruturais que comporta nesse plano — simplesmente como um sistema de signos para evocar e propor o universo de seres e coisas.

Mundo análogo até certo ponto ao mundo real — o suficiente para que eu possa entrar na obra em pensamento, reconstituir mentalmente os seres de que ela me fala, ver aqui uma mulher, lá uma montanha, lá um rio. Mundo, porém, que não se obriga, de maneira alguma, a respeitar todas as leis do universo dito real. Quem impede o pintor de nos propor rosas azuis, corpos humanos a flutuarem livremente no ar, luzes fantasmagóricas, auréolas? Ele pode, se achar conveniente, confundir-nos mais ao propor uma natureza muito diferente da verdadeira. Onde existem, não apenas as sereias de Watts ou de Gustave Moreau, os hipogrifos de Ingres, de Barye, de G. Doré; não apenas os anjos de Fra Angélico, os zéfiros de Botticelli ou as figuras aéreas das alegorias, mas simplesmente as paisagens de Claude Lorrain ou as arquiteturas da *Escola de Atenas* ou da *Refeição em Casa de Levi*, sem contar mil entrevisões mais vagas, permitidas pela poesia e música? A esse respeito, o único limite é prático: é não colocar diante de nós seres a tal ponto estranhos a toda nossa experiência que não possamos compreendê-los.

Mesmo no caso particular de retratos, cenas históricas, paisagens que mostram sítios geograficamente identificáveis, bretãos ou úmbrios, da Auvergne ou Holanda, depende inteiramente do artista impor o rigor de uma exatidão sinalética, ou ampliar, arrumar, refazer, reinventar. Tudo o que se pode dizer, nesse caso, é apenas que o universo da obra manifesta uma relação definida com o mundo dito real; relação que pode variar da ingênua e aplicada arte do retrato, passando pelo comentário interpretativo muito livre até a inspiração globalmente comum e a fraternidade de atmosfera ou alma. É, nesses últimos casos, é em geral difícil distinguir se a obra refere-se expressamente, em seu discurso, ao universo real ou se apresenta um universo autônomo que só permanece em harmonia com esta ou aquela parte, conhecida ou amada, do mundo terrestre. Ao historiador cabe explicar, para reconstituir a gênese do quadro, que Poussin lembrou-se da Itália nos *Pastores*, ou Rubens das flamengas nas *Jovens de Leucipo*. Do mesmo modo, o que Poussin mostra é uma Arcádia — uma Arcádia italiana de forma e poética de conteúdo; e são gregas — gregas linfáticas e loiras para uma Grécia de mitologia e não de história — o que oferece o quadro de Rubens. E não esqueçamos o caso em que o anacronismo, a transposição local, são voluntários e fazem parte da essência estética da obra. Pinturicchio sabe muito bem, não tenhamos dúvidas, que seus Pretendentes de calções de duas partes, sua Penélope de vestido de seda, são do século XV italiano e não da antiguidade grega. Apraz-lhe, porém, construir um universo em que se misturam os tempos e os países, no qual a Odisséia é comentada por uma curiosa e saborosa transposição renascentista. Igualmente, quando Tebaldeo pinta como Diana ou Vênus “a Mazzafirra nua”, Lourenço sabe a magnificação que implica tal transposição. E talvez, longe de reconhecer Mazzafirra em Diana, será de agora em diante Diana em transparência que ele ficará feliz de perceber em Mazzafirra.

O artista, ao criar o universo da obra, é como um demiurgo um pouco sorridente, um pouco fatigado, que se divertiria (ou se deixaria levar), na criação deste mundo, pela recordação de outros mundos que pôde outrora conhecer — que talvez, como Demogorgo, outrora criou e deixou aniquilarem-se.

O Deus de Leibniz escolhia seu mundo entre mil possíveis, dos quais muitos deviam assemelhar-se bastante àquele que elegeu.

Assim, o mundo criado pelo artista pode aproximar-se mais ou menos do real. Mas não nos esqueçamos de que, na fase de criação ou contemplação da obra, é ela o mundo real, enquanto o real

desaparece entre os mundos possíveis ou entre as fantasias caducas de Demogorgo.

Acrescentemos — e voltaremos a isso mais tarde — que o artista pode, mesmo quando quer expressamente evocar o real, evocá-lo por meios sensíveis muito diferentes de suas aparências concretas. Cabe ao pintor (e ele não se exime, se conhece seu ofício) evocar o azul pelo verde ou o preto pelo vermelho e, até mesmo, perfumes ou sons, pelo vermelho e o azul. Numa palavra, não há, no caso, lei alguma de *imitação*. O mundo, apresentado no plano existencial da representação artística, não tem nenhuma obrigação de corresponder, vermelho por vermelho ou azul por azul, ao que é a obra no plano existencial de sua fenomenalidade qualitativa direta. Aliás, enquanto a obra, nesse plano fenomenal, especializa-se na gama do sensível próprio, o mundo, no plano do representado, retoma toda sua complexidade, toda sua variedade sensível. E pode ser obsessão da pintura figurar, pelas cores na tela, atmosferas, temperaturas, arrepios e contactos; da escultura, fazer sentir, pelas formas do mármore, a tepidez ou a doçura da carne viva, ou como na Vitória de Samotrácia, o vento que passa, o sol que bate.

Tudo isso será desenvolvido novamente a seu tempo. Por ora, retenhamos apenas a importância e especificidade desse universo apresentado, de uma riqueza talvez indefinida, em todo caso, perfeitamente distinto, por seu estatuto existencial desse jogo de *qualia* sensíveis ao qual está como que suspenso e pelo qual atualiza-se.

Resta o caso, muito delicado, das artes não “representativas”, nem “imitativas”, tais como a música ou a arte puramente decorativa, como o arabesco, por exemplo.

Deve-se dizer que, nelas, esse plano existencial não figura e que elas não ocupam essa dimensão possível de seu ser?

Seria um erro; e não reside nisso a diferença entre as artes ditas representativas e as demais. Esse é um ponto, repetimos, muito delicado. Teremos de voltar a ele mais pormenorizadamente daqui a pouco. Contentemo-nos com indicações indispensáveis, desculpando-nos por pedir ao leitor um pouco de atenção para uma questão difícil.

A intervenção da operação do espírito, ao interpretar em organizações “reicas”, em coisas, os dados fenomenais puros, também ocorre em tais artes.

Ouçamos àquela fuga de Bach. Está bem claro que ela não é de modo algum uma representação de acontecimentos ou coisas do

mundo real. Entretanto, ao ouvi-la, não a deixamos permanecer no estado de puro jogo de combinações qualitativas. Nós a submetemos a uma série de interpretações mais ou menos fabulosas, que põem em jogo formas emprestadas a nosso sistema usual de percepção dos objetos reais. A entrada do primeiro motivo, do "tema", e, depois de algum tempo, do "contratema"; suas alternâncias (parece que brincam de esconde-esconde); corridas um atrás do outro; perseguição desenfreada no "stretto"; parada e reconciliação final na conclusão; todo esse pequeno drama, que os transforma em coisas ou personagens, pertence bem a um tipo de fabulação de correspondência interpretativa do fato musical com a estrutura do mundo da representação prática ordinária. Igualmente, dizemos (e a expressão corresponde bem a uma interpretação positiva e necessária do fato) que um mesmo motivo é transposto de um tom a outro, que é apresentado ora em tom maior, ora em menor; consideramos tal motivo como uma coisa, um objeto "reico", suscetível de ser deslocado numa espécie de espaço, de ser modelado plasticamente e deformado, embora permaneça o mesmo através desses avatares, como uma cera ou argila que se manipula, como um objeto que se metamorfoseia, como uma flor que desabrocha (pensemos na idéia de "desenvolvimento" musical) ou como uma fisionomia que, modificada pela alegria ou tristeza, ou simplesmente pela luz ou sombra, permanece, entretanto, essencialmente a mesma em sua personalidade.

Consideremos ainda aquele monumento, aquela catedral. Nós a percebemos como uma coisa e essa coisa não está representada ilusoriamente. Está presente, é real. Mas pode-se, deve-se discernir nela, enquanto obra de arte, por um lado o plano de exclusiva profusão dos fenômenos, por outro essa organização em coisa, em objeto. Ela é, por um lado, um jogo estético de luzes e sombras, sabiamente combinadas e orientadas, uma sinfonia de formas em profundidade no espaço, que oferece, à medida que me desloco, arpejos de colunas enfileiradas em perspectiva cambiante, ou ricos acordes de abóbadas ou arcos, de lajes ou altares. Tudo isso constitui uma fenomenalidade harmônica bem distinta da percepção realista que, por outro lado, tenho e que organiza tudo isso num objeto sólido e permanente, sujeito e suporte constante de todos esses fenômenos: a igreja cujos planos e elevação o arquiteto traçou e que abriga, no caso, a piedade dos fiéis, as cerimônias do culto, a presença teológica de um Deus, a reunião monumental das pedras.

Numa palavra, mesmo as obras dessas artes diretas, sem ficção, dessas artes presentativas e não representativas, ocupam verdadeiramente de modo distinto os dois planos do fenômeno puro e da orga-

nização coisal. A única, a grande diferença entre os dois grupos de artes reside no fato de que, nas artes representativas, essa organização só apreende uma parte ou certas partes do, como se diz, "conteúdo" da obra; e concerne diferentemente à obra enquanto coisa ou aos seres por ela evocados em ficção. Nas artes presentativas, decorativas ou musicais, tal organização coisal apreende totalmente a obra e a ela concerne diretamente catedral ou obelisco, sonata ou quarteto, pavana ou chacona. Para usar a linguagem do lógico ou do metafísico, *é ao ser sonata ou ao ser catedral que são inerentes, como a seu sujeito, todos os atributos*, morfológicos ou não, que contribuem para a estrutura. Já nas artes representativas, há uma espécie de desdobramento ontológico — uma pluralidade desses sujeitos de inerência. As organizações formais podem concernir, seja à própria obra (reconhecida como retrato ou desenho de fantasia, como estátua ou soneto, drama ou pantomima), seja aos seres reais ou fictícios, apresentados ou sugeridos pela obra. Este gesto, aquela palidez, devem ser atribuídos, não a Shakespeare ou a Garrick ou a todo o drama, e sim ao ser que é o próprio Otelo. Esta altura e esta profundidade concernem, não ao quadro *Refeição em Casa de Levi*, mas ao palácio que nele vem representado. A graça e a elegância de formas devem ser atribuídas, segundo justa repartição, por um lado ao quadro de Correggio, por outro, à ninfa que ele representa. É essa dualidade dos sujeitos ontológicos de inerência — de um lado, a obra, de outro, os objetos representados — que caracteriza as artes representativas. Nas artes presentativas, obra e objeto confundem-se.

A obra representativa suscita, por assim dizer, ao lado e fora dela (pelo menos, fora de seu corpo e além de seus fenômenos, ainda que dela partindo e por ela sendo suportados), um mundo de seres e coisas que não poderiam confundir-se com ela. Se a varinha de um mágico transformasse bruscamente essas ficções em substâncias e materializasse tais fantasmas, estes nunca tornariam a entrar na caixa mágica de onde saem. Mona Lisa e a paisagem úmbria, e o rio, as nuvens, não caberiam no quadro, nem no pano da tela. Contudo, o tema e o contratema da fuga, que assim se supõem solidificados, congelados pela varinha mágica, permaneceriam inclusos nos contornos físico e artístico da fuga. A caixa encantada e seu conteúdo maravilhoso são modelados um pelo outro e possuem-se mútua, estritamente. Quanto à catedral, enfim, a solidificação mágica e mítica é real e já está feita. A obra, em seu aspecto realista e coisal, em suas aparências fenomenais e seu suporte físico, são apreendidas num mesmo lance e recobrem-se mutuamente, coincidentemente.

É verdade que a própria catedral ultrapassa os limites de seu corpo e de sua coisa, por um halo confuso de sentimentos místicos, radiações espirituais, ecos transcendentais. Trata-se, porém, de um novo plano de existência que vai ser examinado daqui a pouco.

Retenhamos, portanto, que, se uma grande diferença de organização, nesse plano da existência reica ou coisal, ajuda a dividir as artes em dois grupos diferentes (e, ainda uma vez, voltaremos a isso) — o grupo das artes nas quais o universo da obra apresenta seres ontologicamente distintos da própria obra; e aquele das artes nas quais a interpretação coisal dos dados interpreta a obra sem nela supor algo além dela mesma — em todo caso, esse plano está solidamente ocupado por todas as artes e faz parte igualmente da espessura existencial dessas artes, conquanto nele elas não se distribuam na mesma extensão.

CAPÍTULO XV

EXISTÊNCIA TRANSCENDENTE

Uma catedral, dizíamos há pouco, não tem somente um suporte material, uma estrutura fenomenal, uma organização de objeto construído: tem também uma espécie de corpo místico ou halo transcendente, aliás desenvolvido de modo evidente numa atmosfera essencialmente religiosa. Entretanto, numa atmosfera mais puramente estética, podem-se discernir, em toda obra de arte, essa irradiação, esse transbordamento. A *Gioconda* não é apenas uma mulher diante de uma paisagem. Tenha-o Vinci desejado ou não, há todo um mundo de idéias e de sentimentos, mais ou menos vagos aliás, que, se é possível dizê-lo, aprofunda o quadro em altura. Existe alguma coisa além da simples presença dos seres oferecidos à nossa representação. É, se quiserem, o sentimento de um vago mistério, um segredo que se nos é proposto enigmaticamente. Não falo, é claro, do famoso sorriso. Falo de algo que se há de encontrar também no *Desembarque de Cleópatra* ou nos *Peregrinos de Emaús*, nas estátuas do *Dia e da Noite*, no 7.º prelúdio do *Cravo Bem Temperado*, ou no Domo de Florença; transcendência confusa cuja presença é indubitavelmente ressentida em toda obra de arte verdadeiramente digna do nome e que esboça ou indica um plano novo em relação aos que já reconhecemos e, mais especialmente, em relação a esse universo de seres concretos (reais ou fictícios) de que falávamos há pouco.

Será possível, às vezes, comentar esse conteúdo indizível, e talvez reduzi-lo, diminuí-lo, ao reconhecer-lhe simbolismos. Assim, as duas mãos do célebre grupo de Rodin (*A Catedral*) vão colocar em universo concreto, duas personagens implícitas, um homem e uma mulher, que, em certa figura, juntam os dedos. Por outro lado, evocarão, em plano diverso, toda uma teoria do amor como arquitetura das almas. Ainda do mesmo modo, o soneto: “Surgido do cimo e do *élan* — de uma vidraria efêmera...”,¹ de Mallarmé, fala-nos

1. “Surgi de la croupe et du bond d’une verrerie éphémère...” (N. T.)

de um vaso sem flores, mas faz-nos adivinhar que se trata mais de um sonho irrealizável. Nos dois exemplos, porém, poder-se-á dizer que é sobretudo o universo do discurso concreto que se desdobra, se estabelece em dois patamares, dos quais um suporta o outro, sem que seja possível falar em mudança completa de campo. Já não é bem assim no caso dessa catedral de halo místico de que há pouco falávamos. Mas, aqui, são idéias religiosas que respondem pela transcendência. No máximo, dir-se-á que há uma harmonia, quase uma espécie de convivência, entre o valor propriamente estético do monumento (penumbra, vitrais, mistério, descida deslizante dos raios, movimento arrebatado das colunas, espiritualização da forma) e a transcendência religiosa. Igualmente, num quadro de Fra Angélico confundir-se-ão, juntar-se-ão a pureza cândida dos meios totalmente artísticos e o ideal cristão que inspira de maneira tão visível o pintor da *Anunciação* ou da *Alegria dos Eleitos do Julgamento Final*. Encontraremos mais exclusivamente o que procuramos na *Virgem dos Rochedos*, de Vinci, ou na *Exortação ao Amor*, de Ticiano, acerca dos quais seria impossível dizer em que consistem exatamente essa profundidade, essa extrapolação dos dados evidentes, esse além cuja sugestão é, contudo, tão essencial a tais obras e lhes dá um conteúdo inefável, mas de estranha instância de presença. Sem nos esforçarmos por dizer o que precisamente só pode ser dito pela *Virgem dos Rochedos* ou pela *Exortação ao Amor*, pelo *Dia* ou o 7.^o prelúdio, reconheçamos a importância de contar, entre os dados existenciais da obra de arte o não-sei-quê cuja obtenção constitui o esforço supremo e a suprema recompensa do artista. Importância, aliás, suficientemente atestada não só pela supersticiosa emoção do selvagem diante da Imagem, como por todo o halo de reverência, até mística, em que, para o próprio civilizado, certas obras estão envoltas, por todo o esforço que mil pensadores ou mil críticos fazem (e nossa *Gioconda* continua a ser um bom exemplo) a fim de tentar decifrar essa mensagem quase indefinida.

Ora, é possível — emprestemos toda a força à objeção redutora — que o ato e o sucesso da arte sejam, no caso, somente fazer-nos entrever ou esperar alguma coisa que ela não conseguiria nem definir, sequer legitimar. É possível que o poema, ao nos suggestionar, ao nos fazer crer que nele encontramos a experiência confusa de uma transfiguração sublime, nossa ou do real, de uma interpretação de suas palavras de certa forma metafísica, ao dar “um sentido mais puro às palavras da tribo...”; é possível que a sinfonia ao nos fazer simultaneamente sofrer e gozar à espera de uma revelação misteriosa, iminente e nunca explicitada — que ambas, repito, tenham criado

um imenso embuste e transformado a presença pressentida um pouco no sinal algébrico de um x indeterminável. E, entretanto, mesmo nessa triste hipótese, seria necessário ainda lançar à conta existencial da obra; como parte integrante de seu ser, o x em transcendência. Dir-se-á que o novo plano contém apenas um pouco de bruma. Mesmo assim dever-se-á inscrever essa zona de bruma como uma nova dimensão da obra.

Mas, isso não acontece talvez apenas com a arte. Há poucos aspectos da realidade, no mundo (paisagem ou acontecimento, fisionomia ou aventura de alma), que, em certos momentos, não se podem aprofundar diante de nós, muito além da presença sensível e concreta; que não se podem abrir pela comunicação com algo que ultrapassa o horizonte ou pela ilusão de tal eventualidade. É possível (dirá um metafísico desencantado) que ilusão seja sempre a última palavra dessa impressão. Contudo, uma vez que, na arte, tal ilusão (se existe) é desejada, procurada, obtida conscientemente por meios verdadeira e essencialmente estéticos, organizados e a ela dirigidos, isso basta para que o conteúdo existencial da ilusão seja levado ao cômputo da arte, como parte integrante do teor da obra.

Seja *fata morgana*, seja presença real de um tipo de existência sublime, decifrável em mensagens renovadas, vivificantes e perpétuas, a culminância da obra no plano do transcendente, sua superação dos planos de existência já inventoriados, vão completá-la e distendê-la até uma última e incontestável região do ser.

CAPÍTULO XVI

RECAPITULAÇÃO

Distinguimos, na obra de arte, quatro modos de existência, simultaneamente utilizados por ela, e que são, no vocabulário técnico da filosofia: a existência física, a existência fenomenal, a existência rica (seja por interpretação perceptiva direta, seja por ilusão figurativa) e a existência transcendente. Em linguagem menos austera, digamos que a obra é, ao mesmo tempo: — uma coisa material; — um dispositivo organizado e organizador de qualidades sensíveis, suscetíveis de serem referidas a um sistema ordenado que constitui uma espécie de gama; — um todo coerente, cósmico, de seres e de coisas mais ou menos análogos aos da representação humana comum, seja por estarem tais objetos em correspondência (como no retrato) com objetos do mundo real exterior à obra, seja por serem totalmente fictícios (como num desenho de fantasia) e não terem outro ser além daquele que constitui a ilusão artística, seja, finalmente, por se confundirem com a própria obra graças a sua organização realista (mais ou menos direta ou fictícia e fabuladora) dos dados fenomenais e materiais da obra; — enfim, uma espécie de halo ou culminância em presenças superiores mais ou menos indizíveis e como que adivinhadas através das presenças mais óbvias.

Quando dizemos que a obra de arte é isso tudo ao mesmo tempo, compreenda-se que, primeiro, ela se desdobra sobre toda essa profundidade em quatro planos existenciais, ocupando-os simultaneamente, de maneira mais ou menos rica e substancial; e depois, que tudo isso forma um só ser, um ser único localizado por assim dizer em níveis diversos, em planos que, separadamente, dele oferecem apenas uma imagem parcial e insuficiente. Entre essas quatro ordens de realidades, há mil harmonias, mil correspondências que fazem ressoar ecos interiores, nas mil correlações de um todo orgânico e planejado. Aqui, este indivíduo observa um quadro e acha que nele há apenas uma representação ilusória, uma imitação da natureza e não se dá conta de que grande parte da emoção e do

encanto sentidos vêm de um jogo inteligente de formas e cores que combinam e constituem uma espécie de harmonia e melodia fenomenal habilmente disposta a fim de simbolizar com os objetos representados e fornecer-nos um tipo de acompanhamento musical. Aquele outro observa um edifício religioso, louva sua distribuição ordenada, a solidez e ousadia material, a boa disposição da iluminação e não desconfia que se, ao mesmo tempo, experimenta um respeito religioso por uma presença, interpretada segundo suas crenças teológicas, é porque tudo nesse edifício foi preparado para levar esteticamente a um movimento de alma, a uma vontade de ultrapassar todos esses dados visíveis e tangíveis, à construção artística de uma região de mistério e sugestões que culminam na impressão de presença, graças a todo um mundo de realidades a desafiarem a análise e a se imporem como um conteúdo mais rico do que a aparente totalidade do microcosmo concretamente oferecido.

Poder-se-ia resumir tudo isso por uma nova definição da arte, mais dinâmica, mais em relação com suas tarefas operacionais, com os meios de sua ação sobre o espectador, e dizer: *A arte, nesse sentido (e tal definição caracteriza especialmente as belas-artes) consiste em nos conduzir a uma impressão de transcendência em relação a um mundo de seres e coisas que ela apresenta apenas por intermédio de um jogo organizado de qualia sensível, sustentado por um corpo físico preparado a fim de produzir tais efeitos.*

Os que gostam que tudo seja explicado perguntarão, talvez: mas por que justamente quatro modos existenciais e por que precisamente esses quatro?

Seria fácil construir uma teoria para justificar *a priori* essa modalidade existencial quádrupla da obra de arte. Deve-se, porém, desconfiar de tais justificações *a priori*. E deve-se, sobretudo, evitar o recurso a uma necessidade que, de um dia para o outro, o progresso da arte pode desmentir.

Efetivamente, fora da arte, é possível encontrar, por outros processos de análise e para o macrocosmo inteiro da representação corrente, essa pluralidade dos modos de existência. O interesse da arte está em nos oferecer um caso particularmente claro, puro e arquitetônico da extensão de um único ser na diversidade de planos existenciais. E talvez só na arte se observe tamanha unidade, e ao mesmo tempo um dispositivo tão solidamente arquitetônico, desse múltiplo aspecto existencial de um mesmo ser. É uma das mil razões que tornam a análise estética tão sólida, do ponto de vista filosófico.

Ora, pode-se dizer (justificando assim a modalidade quádrupla de maneira mais viva, mais substancial, mais útil, do que o faria um discurso *a priori*) que esses quatro planos cardeais bastam — quero dizer, na experiência artística revelaram-se suficientes — para dar ao cosmos da obra de arte uma riqueza estrutural simplificada, estilizada, organizada, apta a ser o equivalente da complexidade mais turva e mais confusa do universo real onde se encontram os mesmos elementos arquitetônicos de modo mais diverso, mais obscuro, mais múltiplo talvez, mas não numa dimensão total maior.

Se houvesse, porém, na complexidade do real, algum modo de existência importante e novo para o espírito humano, não ainda utilizado pela arte, nem integrado formalmente às obras, o que impediria a arte de nele se estabelecer, de conquistá-lo e de apropriar-se de suas riquezas? O labor da arte está esgotado? Suas conquistas acabaram? Não há mais futuro? No dia de amanhã, não terá glória o poeta que souber dotar a arte de um novo frêmito de existência, que atingir uma região ainda virgem do real, anexá-lo a suas obras e nelas torná-lo presente, ativo e manifesto? Não estabeleçamos limites para a arte futura.

Quarta Parte

O SISTEMA DAS BELAS-ARTES

CAPÍTULO XVII

ARTES E MATÉRIAS

Evidentemente, é essencial ao nosso assunto observar com igual atenção aquilo que separa as artes entre si e aquilo que as une, apesar das diferenças. Deve-se apreender com exatidão a natureza do entalhe que as separa, das divisões que as isolam e, através das quais, estabelecem correspondência.

Qual a razão de haver diversas artes? Seria possível, para justificar tal pluralidade, pensar em nos colocarmos no plano do corpo físico e responsabilizar (como se faz muitas vezes) a diversidade dos materiais usados.

Idéia tentadora. A diversidade dos materiais é importante e bem visível na arte. O escultor empurra o cinzel no mármore com o martelo. O pintor dispõe as massas multicores na tela estendida com o pincel ou a faca. O músico faz vibrar o ar com palhetas ou tábuas de madeira acionadas sob as cordas. O dançarino dispõe os membros em atitudes diversas graças ao jogo dos músculos. Diríamos que vontades comparáveis fazem com que um mesmo espírito lute contra diversas matérias. E essa luta do espírito contra a matéria é certamente um aspecto importante da arte.

Entretanto, é fácil constatar que essa diversidade das matérias não coincide com a divisão da arte em espécies típicas. É impossível atribuir a cada tipo de arte uma matéria que lhe seja própria e que

a caracterize. É mesmo instrutivo considerar o fato em todas as suas particularidades.

A escultura vai utilizar as mil variedades da pedra, desde o mármore de Paros até a pedra de Euville, mas também muitos metais — bronze, cobre vermelho, chumbo em Versailles, zinco na obra de Pablo Gargallo ou dos irmãos Martel, ouro nas estátuas criselefantinas — sem contar o marfim, o carvalho, o acaju, o macáçar, a cera, a argila. E, por outro lado, a pedra pertencerá não só ao escultor, mas também ao arquiteto e ao litógrafo. O metal é do ourives, do joalheiro, do gravador que maneja o buril no cobre vermelho, do ceramista que utiliza para enfeites o ouro da púrpura de Cássio ou o cobre, oxidulado para o vermelho feijão, protoxidado para o verde esmeralda. E o músico deles também se servirá para fazer vibrar cobses, trompas, trombones ou tubas.

Mas, para agitar o ar, esse músico vai usar madeira de pinho para o violino ou o violoncelo, madeira de martírio para as clarinetas ou oboés, caniço para as palhetas, membranas para os timbales ou as caixas. Sua arte é uma arte que se serve do cobre ou da madeira, das cordas, das peles distendidas? É tudo isso simultaneamente. E mais ainda, é, por excelência, a arte do ar —, arte cuja matéria-prima é o ar em vibração. Contudo, o ar não pertence apenas ao músico,

Não há uma atmosfera na pintura (que se pense apenas nas palavras: perspectiva aérea), em arquitetura, na arte dos jardins?

Encaremos a questão por outro ângulo. Um filósofo contemporâneo, em livros profundos e encantadores,¹ assinalou o tema tradicional da importância da matéria na arte. Mas, ao falar em arte, pensa essencial e expressamente na poesia. Ora, diremos que o ar, a água, são exclusivamente matérias poéticas? A água na arte! A água como matéria estética! Quem compusesse uma *Estética da Água*, como se escreveu, por exemplo, uma *Estética da Luz*, não deveria falar-nos da aquarela, essa arte de que a água é o meio por excelência a ponto de emprestar-lhe o nome? E todo aquele que achou, um dia, prazer nas técnicas de tal arte, na luta, não com as palavras que evocam a matéria, mas com a realidade concreta dessa matéria, negará o encanto trazido, de início pela visão da água pura, ainda virgem no vaso de onde a tomam, depois pela sua mistura com massas, sua distribuição ampla ou delicada no papel; pela busca

1. G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves; l'Air et les Songes*.

de seus reflexos sob o olhar que verifica às pressas se a pincelada já está seca demais ou se é possível acrescentar ainda um matiz; enfim, pela sua presença ideal, na obra concluída, onde a pincelada evoca ainda o elemento líquido original evaporado, graças à ousadia do traço de pincel bem feito, à pureza de um fundo bem limpo, à fusão saborosa das tintas que foram misturadas em plena água?. Não se deveria também falar das *Fontes da Vila de Este*, do prelúdio da *Gota d'Água*, dos *Jardins na Chuva*, sem contar os inúmeros riachôs que correm na música, desde Couperin até Grieg, passando por Beethoven; ou ainda da passagem larga e segura das águas do *Ouro do Reno*, das vagas marinhas do *Navio Fantasma* ou da segunda suíte de *Peer Gynt*?

Quer dizer que tudo isso é pura e simplesmente omitido, nos livros de que falamos? Quem iria acreditar? Isso, porém, mostra-nos, muito pelo contrário, que acerca de uma única e mesma arte, podem-se evocar todas as matérias. A propósito, se a poesia evoca tão facilmente o ar, a água, ou qualquer outro elemento material, é talvez precisamente porque não recorre materialmente a nenhum, salvo a tinta e o papel. Efetivamente, nela, a matéria só aparece (pelo menos, esse ar e essa água) no “terceiro” plano existencial da arte (ver mais acima, cap. XIII) — lá, onde existem apenas construções espirituais.¹

Entretanto, uma estética cujo assunto fosse apenas, mas totalmente uma matéria, em suas presenças completas, ou evocadas, ou atuais, deveria acompanhá-la através de todos os planos existenciais da arte. Quem quisesse, por exemplo, escrever uma “Estética da Pele” (por que não?) poderia evocar, quanto às representações figurativas,

1. Por essa razão, de bom grado protestaríamos (oh, muito amistosa e simpaticamente) contra a tese do autor citado, segundo a qual a estética ocupa-se em demasia da forma e não suficientemente da matéria. Na verdade, ele próprio, ao considerar uma arte em que a matéria pela qual se interessa aparece apenas formalmente, é levado a segui-la nessa perspectiva, através de uma análise toda espiritual das estruturas que a matéria recebe do espírito ou que ela lhe sugere. De tal modo que essa estética da matéria (se pudéssemos realmente assim chamá-la) é uma das mais estritamente formalistas que jamais foram escritas! (Observação na qual insistimos tanto mais que ela nos põe de acordo.) Quando a estética se ocupa da matéria (e ela o faz muitas vezes: citaríamos coleções inteiras, por exemplo na editora Laurens: *Artes da Terra*, de René Jean, *Artes do Metal*, *do Fogo*, *da Vidraçaria*, etc. Por seus próprios títulos, elas situam-se antes de mais nada e unicamente nessa perspectiva), é em relação às lutas concretas que o espírito trava, na arte, contra uma matéria efetivamente presente. Seu papel, então, concerne propriamente à tecnologia.

a epiderme de mármore das banhistas arrepiadas de frio; estudar a transposição das carnações na pintura, o jogo dos talhes cruzados, em losangos ou pontuados, que tentam expressar o nu na gravura a talho-doce; procurar mais as palavras com que a poesia suscitará essas impressões epidérmicas e saberá (segundo a frase de Goethe) “quer se trate do mármore ou do seio da bem-amada... ver com olhos que têm tacto ou tocar com uma mão que vê”. Dever-se-á também pensar, na ordem dos sensíveis, na pele que atua como meio de conhecimento e experiência qualitativa, por exemplo, no papel dos “valores tácteis” na pintura, música ou escultura. Contudo, se se tratar de uma presença física, será aconselhável considerar ainda o “material” pele. E, então, seremos indistintamente levados através de todos os compartimentos da arte (quer se trate da pele viva ou da pele morta e preparada); tanto à questão do nu ou da maquiagem, da máscara ou do rosto, na dança e na mímica; quanto, na música, aos tímbalos ou caixas, cornamusas ou tubos de órgão, guarnições de chaves de flauta ou, ainda ao órgão, essa pitoresca pele de carneiro, com a lã, que serve para tapar os tubos de madeira dos jogos de bordões; e ainda à encadernação (alegria de acariciar uma bela carneira marrom enfeitada com guilhocês de ouro, um marroquim grená rugoso e ao mesmo tempo aveludado para os dedos, uma pele de lagarto ou de cobra, lisa e malhada em forma de polígono verde e cinza); ou ao mobiliário, à decoração de interiores (cadeiras e tapeçarias, de pele de raia, de couro liso ou gofrado, dourado ou tingido); à arte da indumentária (couro macio ou peles); até mesmo à gravura com tampões de tintagem; que sei eu? Basta dizer que nenhuma especificidade tornará a aparecer. A matéria por assim dizer interfere ao acaso em todo o quadro das artes.

CAPÍTULO XVIII

ALGUMAS DIVISÕES TRADICIONAIS DO QUADRO DAS ARTES

Coloquemo-nos em outros planos, ou antes, procuremos saber a que planos nos conduz a observação do quadro das belas-artes, assim que se tenta ordená-lo.

Tradicionalmente, no grupo por sua vez tradicional das belas-artes, evocam-se dois campos: o das artes ditas plásticas e o das demais (que, em geral, se chamam fonéticas). E, às vezes, fala-se em artes do espaço e artes do tempo.

Efetivamente, é essa, à primeira vista, uma grande diferença entre artes, como a arquitetura, a pintura, a escultura, cuja obra, inteiramente apresentada de um único lance, parece ocupar no espaço um lugar e dimensão precisos; e outras, como a música, a poesia, que não ocupam lugar algum bem delimitado e não têm dimensão mensurável, a não ser na duração onde são forçadas a desdobrar sucessivamente os respectivos seres e a fazer com que desfilem, uma após a outra, suas partes constituintes.

Entretanto, assim que refletimos adequadamente, vemos dissiparem-se, evanescerem, diante de uma análise mais delicada, uma distinção que parece a princípio grosseiramente evidente.

Espaço *ou* tempo? Mas o tempo desempenha uma função em todas as artes, inclusive nas artes plásticas. Tempo da arquitetura. Há monumentos instantâneos? Monumentos cujas diferentes elevações, aspectos exteriores e interiores, perspectivas, sucessões de aparência, apreendemos de uma só vez, e não em itinerários lentamente seguidos? Edifícios cujo aspecto visual permanece inalterado apesar das horas e das estações? O cair da tarde e a manhã, a primavera e o inverno, o sol ou as nuvens, não diversificam, não desdobram em espetáculos sucessivos uma catedral como fazem com uma estátua num parque ou com o próprio parque? Naquela igreja de interior, a luz invade a cabeceira, ao raiar do dia, domina-a um pouco

obliquamente do lado da epístola ao meio-dia, à tarde colore de vermelho a fachada, quando o sol poente e a rosácea contemplam-se face a face. No verão torna-se branca a pedra que as chuvas de inverno deixam cinza.

O espaço na música! Não apenas dos efeitos de perspectiva aérea (tonalidades afastadas ou próximas), do relevo ou da profundidade (motivos em evidência num acompanhamento, jogo de fundo dos acordes), da dimensão em altura (sons altos ou baixos, vozes que sobem ou descem); falo mesmo, fisicamente, da presença do corpo da obra — a massa aérea em vibração — numa sala cujo volume ela ocupa e preenche, na qual os instrumentos são situados numa disposição espacial precisa, violinos aqui à direita, violoncelos e contrabaixos à esquerda; aqui as trompas e lá a flauta cujos sons chegam até mim mais ou menos modificados ou enfraquecidos pela distância.

Enfim, quanto a essa arte recém-chegada, o cinema, dela, que, em síntese, os emprega a ambos, faremos uma arte do espaço ou do tempo?

Vê-se, pois, como é decepcionante a distinção na qual a princípio se desejava fundamentar a ordenação. Arquitetura, escultura, música e poesia (umas plásticas, outras não) são igualmente artes nas quais a percepção da obra é sucessiva. Pintura, teatro e ainda música são também artes cuja obra corpórea tem um lugar, uma dimensão, uma organização no espaço. Tudo o que se pretendia dizer, tudo o que dava um sentido à distinção grosseira, inicialmente evocada, é que o corpo físico da obra, em algumas artes, é imóvel e, uma vez feito, invariável em suas grandes linhas, enquanto em outras artes ele só se define provisoriamente em cada uma de suas partes, quando se necessita dessa parte. Vê-se quão pouco importante é, em teoria, essa distinção de certa utilidade prática.

Para explicar o duplo grupo, há as que se lançam a uma distinção de valor maior.

Pintura, escultura, arquitetura, destinam-se, de início e essencialmente, a nossos olhos; música e poesia a nossa audição. E vai-se tentar mesmo (isso também é tradicional, releiamos V. Cousin e Hegel) ¹ justificar o dualismo, sustentando que apenas dois sentidos, vista e audição, podem ter caráter estético.

1. Victor Cousin, *Cours d'histoire de la philosophie*, 1.^a parte, t. II, pp. 124 e 189; Hegel, início da III.^a parte da *Estética*.

Estamos aqui diante de uma mescla muito mais sutil de verdadeiro e falso.

É inútil contestar que a pintura destina-se aos olhos, a música à audição. Mas tais sentidos são os únicos envolvidos no quadro das artes? Não haverá lugar algum, por exemplo, para o sentido muscular ou cinético, de tanta força na dança, na escultura e na própria arquitetura (na qual desempenha papel tão importante para a percepção do espaço em profundidade) — e por que não mesmo na poesia onde a emissão da voz articulada dele se serve? Por outro lado, como a literatura é feita comumente mais para ser lida do que ouvida, deve-se fazer dela uma arte plástica uma vez que se destina assim aos olhos? E é conhecida a importância dos mecanismos tipográficos, a escolha do tipo, a distribuição das palavras na página: basta pensar no *Lance de Dados* de Mallarmé! Sem contar as discussões que poderiam haver acerca dos tipos visuais, motores ou auditivos, da linguagem interior.

Todos esses problemas, porém, ficam claros, a partir do momento em que sabemos que não se trata de sensações, no plano fenomenal da arte (no sentido psicológico do termo), e, sim, de *qualia* sensíveis. Se, por exemplo, a dança tem como dado específico o movimento, que importa este ser sentido diretamente pela dançarina, em sensações cinestéticas, ou atingir o espectador pelo órgão da visão e despertar perceptivamente, apenas pela imaginação ou pelos quadros gerais e complexos de percepção, a essência qualitativa da mobilidade no espaço? Se a pintura se estabelece no plano específico dos *qualia* da cor, e a gravura, a aquarela, a fotografia, a pintura de cor única em tons diferentes, no plano dos *qualia* em luminosidade, que importa se um mesmo órgão, a retina, um mesmo nervo, o nervo ótico nos servem à percepção, quando podemos isolar tais artes, em sua presença sensorial, ímplexa e sincrética, de modo a nelas reconhecer duas combinações bem distintas de qualidades e meios estéticos? Não sabemos, aliás, que, na verdade, as percepções concretas das obras, no caso, acham-se sempre misturadas e impuras? Um quadro de Vinci, Corregio, Prudhon, embora seja uma obra de cor, muito ficará a dever ao claro-escuro. Uma decoração mural de cerâmica portuguesa do século XVIII, de cor única e em tons diversos, será uma obra em claro-escuro e, contudo, a cor (as modulações do azul escuro ou claro no fundo branco-azulado ou mesmo, às vezes, branco-creme) também aí terá uma função. A atribuição da obra à arte da pintura por causa da cor ou à arte da pintura monocroma, pelos valores de luminosidade, provirá não de uma pureza, e sim de uma predominância artística de uma ou outras das

duas combinações de *qualia*. Numa palavra, o que caracteriza e especifica assim um gênero artístico, não é qualquer simples utilização de uma ordem de dados sensoriais, é o *papel hegemônico funcional* de uma gama de *qualia*, na qual se constrói e estabelece a obra, num dos planos esteticamente característicos de seu ser.

Depois de entender isso, é fácil ver que a cor na pintura, o claro-escuro na aquarela, o relevo na escultura, o movimento na dança, os elementos fonéticos essenciais da voz articulada na literatura, o som puro na música, etc., são igualmente dados qualitativamente específicos, que diversificam a arte no plano da existência fenomenal.

Não tardaremos a ver que esse princípio de diferenciação não age sozinho: há um outro que atua com ele e ambos são necessários para explicar, em toda sua complexidade, o quadro completo e sistemático das belas-artes. Mas o dos *qualia* deve indispensavelmente ser levado em consideração. Ele constitui um dos dois pontos de vista capitais que ordenam o sistema.

Os que contestam sua importância, principalmente em nome das correspondências interartísticas,¹ colocam mal o problema e não vêem do que se trata. A questão não está em saber se a especificação das artes é absoluta e irremediável: já temos ciência de que isso não ocorre. A questão está em saber quais os obstáculos que tais correspondências devem superar e em que plano se estabelece uma divisão que, em outros, pode desaparecer. Ora, constata-se que uma diversificação muito importante surge inevitavelmente no plano fenomenal. Quando um gênero de "sensíveis próprios" é escolhido para ser, por excelência, o instrumento da obra, no plano fenomenal, as conseqüências de tal opção são consideráveis e assumem um valor daí por diante constitutivo. Será possível, aliás, superar tal opção e restabelecer a arte na integralidade de seus bens comuns. Entretanto, há um nível, um plano existencial bem definido — o segundo plano a nível do fenômeno puro — no qual a obra é música ou literatura, escultura ou pintura, graças a uma escolha irreversível e que afeta de modo batismal todo seu destino.

1. Por exemplo, A. Parente, *La Musica e le Arti*, Bari, 1936, que declara ser "absurda" uma classificação das artes segundo os sentidos.

CAPÍTULO XIX

PLURALIDADE DAS ARTES E ENUMERAÇÃO DOS *QUALIA* ARTÍSTICOS

Podem existir tantas gamas sistemáticas de *qualia* sensíveis quantas são, pelo menos, as artes que também podem existir (digo pelo menos, porque, como veremos posteriormente, cada uma dessas gamas tem a possibilidade de dar origem a duas artes).

Podem-se enumerar os *qualia* artisticamente utilizáveis e fazer uma lista determinada por considerações necessárias?

E, para começar, se todo sistema de *qualia* define uma ou duas artes, por que há, ao todo, tão poucas artes?

Sem deixar o plano mais imediato da qualidade sensível, há sistemas de dados — o gosto, o perfume, o contacto, o peso do ponto de vista muscular, etc. — que não geram artes específicas e que parecem, entretanto, constituir bases tão legítimas quanto a cor ou a apreciação dos volumes. Será necessário voltar à exclusão de todos os sentidos, salvo visão e audição, proposta por Cousin?

A resposta é fácil. De direito, não há obstáculo algum a que cada registro, cada clã de *qualia*, tais como os que acabamos de nomear, constitua base para uma arte específica, contanto apenas que esse grupo se distinga bem dos demais e seja suscetível de produzir uma gama suficientemente variada para ser ordenada, organizada, escalonada. O “contanto” basta para eliminar, entre os *qualia* propostos, os contactos por exemplo, porque toda a gama deles — o liso e o rugoso mais ou menos áspero ou suavemente granulado, mesmo se lhes acrescentarmos os complexos onde intervém a temperatura (liso e frio, liso e tépido, rugoso e escaldante, áspero e metálico; aço ou madeira encerada, carneira ou epiderme viva, marroquim ou lima) — não bastará para formar uma gama bem interessante e amplamente variada. Achamos, porém, que uma humanidade cega e surda seria levada (se animada por um desejo artístico) a criar uma espécie de música dos contactos cujas grandes linhas poderíamos imaginar por diversão. As obras seriam superfícies que se percorreriam com o dedo, discos cuja chapa seria curiosamente trabalhada e que poderiam ser tocados por inúmeros contempladores, atentos à melodia das qualidades tácteis. Se igualmente o

peso (apreciado pela sensibilidade muscular) não produz uma arte específica é, em parte, por causa da pobreza qualitativa de sua gama (exercemos comumente esse sentido em seu aspecto quantitativo) e, em parte, porque seu exercício se mistura em demasia ao do movimento em geral a ponto de fundir-se com a mímica ou a dança, próximas do esporte (pensemos, por exemplo, no que aqui se poderia dizer a respeito da dança acrobática e o que há de arte em certas exibições atléticas).

Quanto a dados como o gosto ou o olfato, suscitam seguramente problemas, aliás, bem conhecidos. A cozinha é uma das belas-artes? Pode haver uma música dos perfumes?

Para tais problemas, que é inútil debater longamente, as respostas são fáceis.

Sem dúvida, há na cozinha arte suficiente para que se esteja, no caso, perto das belas-artes. Alguns gostos são mesmo bastante evocadores (e é sob esse aspecto que Guyau colocava, antigamente, o problema e reabilitava o valor estético das sensações do gosto) a ponto de nos permitirem ver neles uma arte representativa que apresenta um "universo da obra". Evidentemente, com o sabor dos mirtilos e dos morangos silvestres, acrescentando-se, se quiserem, o sabor amargo e resinoso de um ramo de pinho mordiscado, lembrarei toda a grande floresta de Vosges; do mesmo modo com o churrasco e a feijoada hei de reviver os encantos do sertão brasileiro; e, com o frango e os lagostins, mais um pouco do cheiro de gasolina para automóvel, Bourg-en-Bresse; ou o Monte Saint-Michel, com o omelete da mãe Poulard. Mas, além disso não ir muito longe (alguns sítios, alguns monumentos ou algumas paisagens), sobretudo as condições práticas da gustação dos sabores, a destruição da obra pelo uso que dela se faz, a cooperação, enfim, de todo o ato de provar com a satisfação de necessidades fisiológicas muito exigentes e muito diferentes daquelas da contemplação estética, serão suficientes para conservar em estatuto inferior, estreito e mesquinho, essa arte, não obstante esboçada. A cozinha é para a música o mesmo que, do ponto de vista desta última, uma sala de café-concerto, onde se é forçado a "consumir", em relação à sala Gaveau.

Da mesma maneira, se a arte dos perfumes conta tão pouco é porque as condições materiais da produção do corpo da obra (em particular, dificuldades práticas para afastar uma primeira atmosfera, a fim de fazer com que outra a suceda, sem confusões, sem misturas) opõem-se por si só ao seu desenvolvimento. Que pensar de uma música limitada a ferir muito lentamente alguns acordes sempre confundidos (como se o pianista esquecesse o pé no pedal) com aquêles

que os precedem ou seguem? Já seria, entretanto, um pouco da música.¹

Em resumo, são apenas razões empíricas e práticas que impedem, entram ou limitam uma ladainha de artes perfeitamente possíveis em teoria. São elas que restringem nosso quadro das belas-artes ao grupo daquelas técnicas comprovadas, sejam úteis, cômodas ou suscetíveis de desdobramentos intelectuais extensos e variados, que, efetivamente nos constituíram.

Aliás, a questão dos *qualia* artisticamente utilizáveis não se limita de modo algum à gama dos dados sensoriais. Por que não às essências qualitativas da vida afetiva? A idéia de uma sinfonia de sentimentos, de uma música de impressões afetivas organizadas e dispostas harmônica, melodicamente, é uma idéia perfeitamente legítima do ponto de vista estético. O único impedimento artístico aí encontrado está na dificuldade de produzir, com certeza, quase instantaneamente, com duração precisa e intensidade calculada, preparada, tais sentimentos. Na verdade, eles desempenham papel de relevo em todas as artes, nas quais a ciência de produzir no leitor, no contemplador, ou evocar com delicada precisão este ou aquele *Stimmung*, esta ou aquela qualidade afetiva, é de extrema importância. Tudo o que se deve dizer é que tais qualidades afetivas não podem servir como meio fenomenal elementar para o estabelecimento de obras feitas apenas com isso e que disso se vão servir como dado imediato. Um gênio desconhecido, insensato, poderia entreter-se (por que não?) compondo grandes sinfonias afetivas, com um sistema conveniente de signos. Não poderia, porém, representá-las, fazê-las executar — a menos que encontrasse vítimas complacentes que aceitassem servir de cobaias e experimentar em si mesmas, para tocar essa sinfonia, efetivamente e não por representação, vitalmente e em tomada existencial direta, toda a gama de terror, angústia, apaziguamento, ternura, alegria, tristeza, cólera, concupiscência, embriaguez, piedade, frêmito, desejo, aborrecimento, aflição, exaltação, ardor, amargura, serenidade, recolhimento, aridez, arrebatamento, pudor, orgulho, nostalgia, languidez, encantamento, prostração, dor, que formariam a paleta dessa arte. Ora digam-me se não conhecemos certos artistas um pouco inquietantes ou talvez sublimes, que se deleitaram em tocar, na vida, essas sinfonias, seja no próprio coração, seja em outro co-

1. Acrescento que é especialmente a saturação rápida dos órgãos olfativos e o longo tempo necessário para que um segundo odor seja sentido após um primeiro, que se opõe praticamente à organização de uma música verdadeira (sucessiva, isto é, melódica) dos perfumes; organização essa que parece teoricamente muito concebível (2.^a edição).

ração dócil? Tudo o que podemos dizer a respeito é que tal arte — que pode extravazar, bem ou mal, o domínio das belas-artistas — não pertence ao grupo que procuramos aqui, a fim de estudá-la. E isso simplesmente porque é impossível, na prática, reduzi-la às mesmas condições espetaculares que as demais obras da arte, à mesma escala de grandeza em relação ao tempo, à mesma leveza de mordente na vida. Tal arte custa muito para falarmos em termos vitais. Suas conseqüências são por demais duradouras; ela penetra muito fundo na alma. São necessários dois minutos e meio para tocar um momento musical, meia hora para uma grande sinfonia. Essa outra arte exige, ao contrário, pelo menos muitos meses de execução e deixa uma alma machucada por muito tempo. Se fosse possível encerrá-la numa meia hora, e depois ir jantar. . .

Concluamos: todo um conjunto de condições empíricas, hábitos, possibilidades agógicas e rítmicas, necessidades ou afinidades, técnicas ou sociais, em resumo, a história e as condições habituais e práticas da atividade humana intervieram para forjar o quadro tradicional das belas-artistas e limitar a lista dos fenômenos aos seguintes únicos elementos: a linha, a cor, o relevo, o claro-escuro, o movimento muscular, a voz articulada, o som puro. Sete divisões, sete notas. Não procuremos (tudo o que acaba de ser exposto o interdiz) justificar o número, organizar esses sensíveis em plêiade necessária, por deferência a alguma superstição do número sete. Aqui, ele é empírico e, até certo ponto, provisório.¹

1. Um acontecimento como o advento do cinema prova suficientemente a imprudência que há em alegar (como Hegel ou Cousin) razões *a priori* e peremptoriamente perpétuas para justificar e limitar a suas atividades tradicionais o quadro das belas-artistas. Aliás, diferentes sinais permitem acreditar em iminentes enriquecimentos dos diversos meios artísticos. Além da questão dos perfumes não estar encerrada, é lícito pensar que os processos modernos de registro, reprodução e difusão mecânica colocarão mais facilmente à disposição das artes meios cujo emprego organizado, sistemático, é atualmente difícil. Pode-se pensar, a propósito no uso direto das vibrações luminosas, sem se restringir (como o faz atualmente a pintura) à reflexão da luz branca difusa em superfícies foscas pigmentadas. Aliás, é manifesto (como se vai ver) que o quadro sistemático que vai resultar de todas estas considerações (mais adiante, fim do capítulo XX) deixa casos virgens ou, pelo menos, casos de que não se exploraram ainda suficientemente todas as possibilidades.

Vinte anos depois, ao reler isto, nada vejo para mudar ou acrescentar, senão que, efetivamente, eu tinha razão em deixar aberto o quadro dos possíveis; novas artes se esboçaram, nestes vinte anos, e delas, as principais são as artes de movimento (esculturas móveis, projeções luminosas móveis). Quanto à televisão, pode-se perguntar se ela deu origem a uma entidade artística verdadeiramente original ou se é apenas uma nova técnica de difusão das imagens. Mas a última palavra ainda não foi dita.

CAPÍTULO XX

ARTES DO PRIMEIRO E DO SEGUNDO GRAU FORMA PRIMÁRIA E FORMA SECUNDÁRIA

Contamos sete divisões do ponto de vista fenomenal. Ora, há muito mais artes, pelo menos nove, segundo o cálculo tradicional e demasiado justo. Há, provavelmente, umas doze. Veremos mesmo que é bom chegar a quatorze.

Será, pois, necessário tentar ainda subdividir os sistemas em *qualia*? Por exemplo, o relevo, a apreciação dos contornos no espaço tridimensional, parecem igualmente convir, como sensível próprio, à escultura e à arquitetura. Será necessário (com Max Dessoir) distinguir o espaço pleno e o espaço vazio, ligados um à primeira dessas artes, outro, à segunda? Distinção inquietante, pois enfim a qualidade sensível em questão permanece a mesma, seja ao nos contentarmos em apalpar externamente, seja quando a mão pode entrar (ou o olhar, ou o corpo todo) e apalpar também o interior. Aliás, na prática, o critério é totalmente insuficiente. A arquitetura não tem direito de trabalhar no espaço pleno? Um obelisco não é obra arquitetônica? E a escultura proibirá a si mesma a profundidade vazia?

Na verdade, deve-se fazer com que um outro e novo ponto de vista intervenha a fim de explicar a dualidade.

Do que precede, resultava que a divisão das artes em artes do espaço e do tempo, ou da visão e da audição, era insuficiente. Entretanto, muitas outras dicotomias foram propostas: artes reais ou ideais (Schelling); artes solitárias ou artes sociais (Alain). Confessamos não compreender muito bem qual o uso prático que se pode fazer de tal critério: não é possível tocar piano apenas para si mesmo; ou ler um poema *in angello cum libello*? Não se podem dar concertos ou recitar em público? Com isso, altera-se a qualidade da música ou da poesia? Dever-se-á afirmar que apenas um desses tipos de apresentação é legítimo ou típico? Georges Sorel classificava as artes em três grupos, “segundo o que propõem, divertimento, edu-

cação ou afirmação de poder”.¹ Em vão, procuro a arte que não se decomporia assim em três.

Vamos de saída à única divisão que coloca em causa um princípio importante. Diz respeito às artes que se chamam muitas vezes “imitativas”, ou ainda “representativas” (de que a escultura, desenho, pintura seriam bons exemplos), por oposição às artes menos fáceis de serem nomeadas (como a dança, a música, a arquitetura) e que foram chamadas alternadamente de abstratas, musicais, subjetivas ou presentativas. A significação de tal divisão é considerável, mas de apreensão muito sutil. Felizmente, já conhecemos o princípio (ver mais acima, cap. XIII).

Lembremos, primeiramente, que não há artes, por assim dizer, imitativas, no sentido de que a imitação nunca passa de um dos processos mais simples e mesmo mais pueris da representação artística. Se o pintor consegue evocar, tornar presente ao espírito o vermelho através do amarelo e o preto pelo azul, estará infringindo uma lei da arte? Quanto à alegação de subjetivo e objetivo, é simplesmente absurda. Que existe de mais subjetivo numa casa que não existia num quadro? Seria fácil afirmar que as artes representativas são mais subjetivas por evocarem algo que só adquire realidade para e pelo pensamento do espectador. Quanto a chamar de “abstratas” (como fez, contudo, um esteta tão importante quanto Lipps e a expressão foi muitas vezes retomada) artes como o arabesco, a dança e a música pura, ou a arquitetura, parece uma verdadeira falta de sentido. É desculpável nos espectadores pouco cultos, desorientados diante de um espetáculo que não lhes apresenta os tipos de imagens de coisas pelas quais habitualmente se interessam; assim, para eles, a impossibilidade de se interessarem diretamente pelo que lhes é mostrado pela música, pelo arabesco em si, gera um desnorteamento um tanto comparável àquele produzido pelas abstrações nas pessoas não acostumadas. Mas em que uma sinfonia, um minuetto, uma igreja ou entrelaces e ramagens são menos concretos do que uma pintura alegórica ou uma estátua comemorativa? O contrário é que seria mais certo.

Conhecemos, agora, o verdadeiro princípio dessa distinção. Nas artes não representativas — expressão negativa que se deve substituir por uma característica positiva — os dados fenomenais estão

1. *Illusions du progrès*, 3e. éd., 1921, p. 319.

diretamente organizados em coisas, em seres mais ou menos encorpados pela riqueza de conteúdo, em fabulações construtivas, em halos de transcendências, pouco importa: os seres assim organizados confundem-se totalmente com a própria obra. Um único ser — um único universo, se quiserem — está presente.

E, nas artes chamadas representativas, a organização em seres ou coisas, em universo, tem por objeto não diretamente os fenômenos, mas entidades apenas sustentadas, sugeridas, propostas como discurso por tais aparências; todo esse nível da obra tem organização ontológica própria, diferente da organização direta dos fenômenos e, para além dos fenômenos, do próprio corpo da obra.

O fato tem como resultado uma distinção cuja importância estética veremos e que constitui precisamente a chave de tudo o que concerne às relações entre os dois grupos de arte.

Nas artes não representativas, que designaremos como artes do primeiro grau (daqui a pouco veremos o que legitima o termo), a organização formal de todo o conjunto dos dados que integram o universo da obra é simples e completamente inerente à própria obra, seu verdadeiro e único sujeito de atribuição. Chamemos de forma primária esta organização.

Nas artes representativas ou artes do segundo grau, a dualidade ontológica da obra, por um lado, e por outro, os seres apresentados por seu discurso levam a uma dualidade formal. Uma parte da forma concerne à obra em si que, desse ponto de vista, possui, como as artes do primeiro grau, uma forma primária. Nela existe, porém, um outro jogo de organizações morfológicas que concernem aos seres suscitados e apresentados por seu discurso. São tais seres que constituem os verdadeiros sujeitos de inerência. Consideremos um desenho a traço muito simples que representa um cubo em perspectiva. Em sua forma primária, trata-se de um conjunto de linhas retas no plano a desenharem um quadrado e dois trapézios. Contudo, sugere-me a idéia de um cubo e eu o vejo sob essa forma. A forma cúbica, no espaço tridimensional, é inerente não ao desenho, que é plano, mas ao cubo sugerido. A ele convém, a ele dá forma. Vamos chamá-la de forma do segundo grau. Em todas as artes representativas, a dualidade da forma ou de todo um jogo de formas é lei. A distinção é extremamente simples em seu princípio, elementar mesmo e o critério fica bem claro: se ela diz respeito e dá forma diretamente aos fenômenos da obra e é atribuível a esta última enquanto ser concreta e atualmente presente, tanto pelo corpo físico como pelas aparências a que este serve de base e que apre-

senta, trata-se da forma primária. Se diz respeito e dá forma a um ser apresentado pela obra como hipótese ou *lexis* estabelecida por esse discurso, embora ontologicamente bem distinto da própria obra, trata-se da forma secundária. Na linguagem platônica, rigorosamente falando, dir-se-ia que, ontologicamente e em relação à obra, *a forma primária participa do Mesmo e a secundária do Outro* (e não importa, como já tivemos oportunidade de dizer,¹ se esse outro for real e objetivo, como no retrato, ou fictício e ideal, sem existência a não ser por meio da obra).

Mas se, em seu princípio, tal distinção é gritante, incontestável, na prática da arte revela-se flexível, presta-se por vezes a equívocos, a jogos sutis, cuja diversidade é curiosa.

No exemplo do desenho do cubo, a distinção é tanto mais notável pelo fato de uma das formas (a primária) estar no espaço bidimensional e a outra no tridimensional. Ambas, aliás, são muito simples, de simplicidade quase igual e podemos-nos distrair (graças a jogos interpretativos bem conhecidos, estudados de muito perto em psicologia, especialmente pela *Gestalttheorie*) em ir alternadamente de uma a outra, em interpretar a mesma figura no plano e em relevo. Se o desenho representa um rosto humano — a cabeça de um rapaz, de três quartos, por exemplo — a interpretação figurativa-se impõe tanto que já se deve fazer algum esforço para aboli-la e considerar a linha como puro arabesco, apreciando-a esteticamente como tal. Por outro lado, se o desenho representa uma superfície plana (por exemplo, numa cena oriental, uma parede de fundo na qual se traça um arabesco como decoração), a diferença de *estrutura* entre as duas formas (o arabesco representado e o arabesco que a representa) é nula.² Toda a distinção vem de um fato muito sutil, de uma característica curiosamente ontológica e, no entanto, bem nítida e clara: num caso, dirigimos nossa atenção para o arabesco em si, independentemente da fabulação de conjunto sugerida pela cena, enquanto no outro concebemos e percebemos o arabesco (contudo, realmente presente a nossos olhos) como um elemento da ficção construída diante de nós e proposta a nosso pensamento como universo do discurso. Ele é um arabesco representado ao qual, por exemplo, atribuímos dimensões diferentes de suas dimensões reais, dimensões essas relativas à ficção ou à fábula na qual penetra-

1. Ver a respeito o capítulo XIII.

2. Se a parede é vista de frente, é claro. Caso contrário, há uma deformação perspectiva. Há alguns efeitos bastante curiosos, desse gênero, nas ilustrações de Ariosto, feitas por Gustave Doré.

mos. Levamos em conta, particularmente, o afastamento fictício da parede em relação ao espectador suposto pela cena, etc.

Acontece o mesmo com uma estátua que represente, por exemplo, uma mulher ou uma deusa, digamos Diana. Se a estátua é em tamanho natural, como se diz, a forma do mármore e a da mulher representada são de estrutura idêntica, num espaço também tridimensional.¹ Nem por isso, deixam de ser bem diferentes quando as consideramos, uma como forma de mármore, outra como mulher. Não apenas a significação ontológica, nascida dessa dupla e diversa inerência, como também as propriedades estéticas nas duas representações são distintas. Que diz, com efeito, a estátua? Por um lado: sou a pedra talhada por Jean Goujon, obra destinada a figurar num arremate arquitetônico de frontispício, a assegurar um valor decorativo a um grupo em relevo, visto de baixo para cima, com largura que é o dobro da altura, segundo a proporção sesquialtera tomada no eixo horizontal; com um belo jogo de curvas em volutas duplas, de chave ligeiramente decentrada à esquerda e compensada por saliências maiores do lado mais largo, etc.

Tudo isso, como se vê, concerne unicamente à forma do primeiro grau, à forma intrínseca do mármore, submetido a uma elaboração artística direta e, de certo modo, musical.

Entretanto, a estátua também diz, por outro lado: sou uma mulher, ou melhor, uma deusa, com o arco na mão e apoio-me num cervo domesticado; sou Diana, a Caçadora, de pernas longas, seios pequenos, rosto fino e nobre, dominado por um resplendor lunar, branca aparição na sombra de florestas; e também, patrona epônima de uma amante real cuja beleza evoco e estilizo, etc.

1. Não é necessário pensar, aliás, que a arte da estatuária seja obrigada (como muitos erradamente imaginam) a essa identidade das duas formas, a primária e a secundária. A imitação pode ceder lugar à evocação. É clássico, por exemplo, representar a pupila do olho por um buraco profundo que produz uma sombra na qual uma pequena saliência, que retém a luz, prepara o reflexo do "ponto visual", como se diz. Nesse caso, a configuração real da forma tridimensional da estátua deixa de identificar-se à do objeto representado. Trata-se de pequeno detalhe, mas alguns escultores contemporâneos fazem amplo uso de tal faculdade. Quando um Zadkine, por exemplo, (em seu grupo das *Três Graças*) nos mostra uma mulher, cuja coxa côncava produz, aliás, sob iluminação adequada, o mesmo jogo de luzes e sombras de uma coxa em relevo, o espectador ingênuo grita em altos brados porque está habituado a olhar que a configuração em relevo da estátua deve "imitar", isto é, reproduzir mais ou menos exatamente a configuração em relevo do modelo. Puro preconceito; ignorância das verdadeiras condições da arte.

E todo esse segundo discurso diz respeito a seres completamente diferentes, aos quais são transferidos, porque lhes pertencem e os caracterizam, todas aquelas proporções ou harmonias do mármore que lhes podem convir ou ser atribuídas.

Vê-se, pois, e isso é muito importante, como as artes representativas, que, por essa razão, chamamos de artes do segundo grau, têm ao mesmo tempo forma primária e secundária, de acordo com o que atesta o duplo discurso que acabamos de ler.

Enquanto a sinfonia, o palácio e a catedral, o arabesco ou a obra coreográfica apresentam apenas uma forma primária, as obras de segundo grau, o quadro, a estátua, o desenho imitativo (e, como iremos verificar, também o poema ou o romance) apresentam simultaneamente ambas as formas, primária e secundária, entre as quais se estabelecem curiosas relações, ora de identidade estrutural, ora de semelhanças ou afinidades evocativas, às vezes muito mais sutilmente de harmonia, conveniência, conformidade estética e mesmo, ocasionalmente, de luta e oposição.

O espectador mal informado pode não se dar conta disso e ingenuamente atribuir todo o encanto da obra à cena que lhe vem à memória, quando ele entra na ficção e coloca-se diante do discurso representativo. Contempla, por exemplo, a *Odalisca* de Ingres ou o *Outono* de Puvis de Chavannes, sem saber que está sob o domínio de um encantamento que, em parte, provém do canto particular e, de certa forma, melódico das linhas; ou, quando se trata de uma *Vênus* de Ticiano ou de uma *Infanta* de Velasquez, da sábia harmonia das combinações cromáticas. Ou ainda, lê um belo verso que o imerge num êxtase impreciso, sem saber ou mesmo sem querer reconhecer que um hábil arabesco de consoantes e vogais, de sílabas átonas ou acentuadas, o enfeitiçou com sua música para fazê-lo confiar mais no sentido das palavras e maravilhar-se com as imagens que lhe são oferecidas.

Aqui a forma primária, discreta e secreta, passa quase despercebida, porque se harmoniza sutilmente com a secundária e evita entrar em conflito com ela. Às vezes, o pintor ou poeta insistem mais, pela evidência de uma aliteração ou de uma harmonia imitativa, pela arbitrariedade de um jogo de cores, mal justificada por um pretexto demasiado evidente.

Enfim, alguns estilos tendem, pelo contrário, a acentuar resoluta e mesmo brutalmente esses efeitos primários. A arte contemporânea, longe de dissimular esse primeiro grau e incorporá-lo discretamente ao conjunto (como se fazia há pouco tempo), ao contrário,

procurou amiúde evidenciá-lo, com maior ou menor violência. Tal quadro de H. Matisse ou de R. de la Fresnay e, de Picasso ou Joan Miró sacrifica deliberadamente, e mesmo com uma espécie de ostentação, quando não de jactância, a forma humana ou a perspectiva dos móveis ou acessórios a razões estéticas puramente relativas ao arabesco das linhas, a seu equilíbrio ou oposição; ao interesse próprio das justaposições de cores, sem levar em consideração as morfologias usuais. Uma mão esquerda prolongará um braço direito; dois olhos vão sobrepor-se verticalmente num rosto; uma metade desse rosto será branca, a outra amarela — e isso por razões estéticas justificáveis que alguns pintores (mais especialmente os “musicistas”) hão de explicar como uma evocação legítima das liberdades ou autonomias análogas da música, mas que não necessitam desse subterfúgio para serem aceitas.¹

Mas se tais modos de criar são bem de sua época e constituem um estilo facilmente reconhecível (ao qual poderíamos, sobretudo, recriminar o fato de martelar com demasiada força e arrombar espetacularmente, às vezes com certo frenesi, portas que bastaria abrir com calma), é preciso convir que eles, mais do que geralmente se crê, estão ligados às condições eternas da arte. Há menos diferenças do que se imagina entre um quadro de Picasso ou Gleizes e, por exemplo, o *Nascimento de Vênus* de Botticelli, no qual a estilização um pouco ingênua das ondas angulares, tratadas em superposição

1. Não falo do caso particular em que, como acontece em alguns surrealistas e sobretudo futuristas, a transgressão às leis usuais da morfologia exterior e natural (o título de um jornal dobrado cujas letras se completam fora do contorno; a “superposição” de uma paisagem ou de uma casa numa cabeça humana e outros artifícios que, nessas escolas degeneraram com demasiada facilidade e lamentavelmente em banalidades) surge com intenções e significações especiais: por exemplo, representar simultaneamente o presente e o futuro de uma ação, evocar ao mesmo tempo coisas apreendidas pelos sentidos e coisas lembradas por associação. Trata-se de outra ordem de idéias que pertence muito mais ao conteúdo intelectual da obra e a sua forma do segundo grau do que ao arabesco primário, embora este subsista e deva ainda subsistir com suas exigências estéticas peculiares — e a esse respeito alguns pintores da escola nem sempre foram muito escrupulosos, no afã, às vezes um tanto ingênuo em sua astúcia, de surpreender um público, por sua vez algo desorientado. É realmente lamentável que aqueles que fizeram essas curiosas tentativas nem sempre as tenham levado suficientemente a sério, nem sentido todo o valor delas, toda sua possibilidade de aprofundamento, e não as tenham submetido às normas da arte eterna (às quais elas não se opõem, de modo algum). Se tivesse sido assim, muito mais se poderia hoje aproveitar de tudo isso. É provável que, no futuro, se retomem algumas dessas pesquisas, com maior respeito pelas condições imprescindíveis à realização de uma grande obra.

contra o fundo; as faixas em leque, alternadamente claras e sombreadas, da concha grande que sustenta a figura feminina, algo vazadas, os panos das roupas, tratados em cores lisas, nos grupos aéreos, satisfazem às mais modernas exigências estéticas, em todo seu teor estilístico. A grande diferença (independentemente do conteúdo intelectual das obras, por certo mais rico em Botticelli do que em nossos amigos contemporâneos) reside nesse fato único de que, apesar de uma grande estilização, o florentino jamais sacrificou, evidente ou expressamente, a correção anatômica ou a plausibilidade cósmica dos seres e das coisas (num universo seguramente muito convencional) à música formal do primeiro grau que, entretanto, constituiu sua preocupação evidente.

Enfim, no limite extremo, com a forma secundária evaporando-se pouco a pouco em favor da forma primária, após a travessia de uma região de estilizações intensas, nas quais a alusão representativa, cada vez mais tênue, acaba por ser apenas o vago pretexto para um arabesco, uma arquitetura ou uma dança, encontramos essa "pintura pura", essa "escultura pura", de que a arte contemporânea também fez experiências por vezes curiosas, mas que, na verdade, se diluem nas artes primárias correspondentes cujo estilo, aliás, rejuvenescem, com proveito e sempre sem utilizar-lhes completamente todos os recursos.

É esse o terceiro fato importante que precisávamos mostrar.

Se tudo o que antecede foi bem compreendido, ver-se-á que toda obra de arte do segundo grau (e é o que justifica a expressão de segundo grau, que não implica, de modo algum, superioridade hierárquica, e sim uma relação de inclusão e complicação) contém em si uma obra do primeiro grau, cujo isolamento iria reconduzi-la à arte que lhe corresponde nesse único primeiro grau. Assim um desenho a traços, uma gravura feita com o buril, representam para nós personagens ou lugares. Se anularmos mentalmente esse parâmetro representativo, isto é, se pusermos entre parênteses o universo do discurso e todo o jogo das formas que dizem respeito apenas aos seus seres, há de nos restar um simples arabesco comparável aos traços ágeis, brilhantes ou curiosamente espiralados, livremente traçados no papel por mão ociosa ou à procura de uma decoração, pelo prazer único da graça e do movimento, das curvas elegantes ou bizarras, da saborosa desordem ou da clareza lógica, e mesmo geométrica. Evidentemente, esses traços de pena ou buril (se olharmos, por exemplo, a gravura ou o desenho de cabeça para baixo) perderão grande parte de sua razão de ser e parecerão geralmente arbitrários. Não obedecerão à mesma lógica de composição, à mesma

unidade de pensamento, à mesma estilística de conjunto das decorações que são verdadeiros arabescos, mas não serão despojados de todo interesse estético. Será possível apreciar o equilíbrio ou a boa distribuição das zonas claras ou sombrias, o capricho ou a destreza, a ousadia ou a engenhosidade, a delicadeza ou o vigor inventivo da mão, nessa coreografia em preto no branco, nesse recorte e apropriação do espaço pelo traçado. Reconhecemos mesmo algumas das originalidades gestuais, alguns dos caracteres de certo modo grafológicos que, no arabesco assim constituído, podem revelar todo um caráter ou todo um ideal estético.

Assim, a parte do desenho corresponde ao arabesco, como uma arte do segundo grau à do primeiro que emprega o mesmo meio primário. E igualmente veremos que a arte da pantomima contém, em seu complexo total, uma pura coreografia dos gestos, dos movimentos, das atitudes, coreografia que se obtém ao anular mentalmente toda a vontade do mímico de explicar uma ação, evocar objetos, criar com seu discurso um universo presente por hipótese. Desse ponto de vista, ela identifica-se com a arte da coreografia pura, com a dança (no sentido mais amplo da palavra, isto é, sem reduzi-la apenas à técnica do salto, mas nela compreendendo toda arquitetura direta e autônoma de atitudes ou movimentos). A dança é, pois, a arte do primeiro grau que corresponde à pantomima.

Consideremos agora estes dois objetos: uma coluna e uma estátua.

Ambas podem ser da mesma matéria, do mesmo mármore. Expõem-se do mesmo modo ao olhar, à mão, para a apreciação dos volumes, da forma, no espaço tridimensional; prestam-se, igualmente, aos jogos de luz e sombra. São suficientemente análogas para que se possa passar gradualmente de uma à outra: a meio caminho está a cariátide ou o télamon.

Vejamos, porém, o que as separa.

Trata-se apenas, no caso da estátua (supomos sempre que é uma estátua de mulher ou deusa), de participar de uma forma cujo modelo se encontraria no mundo exterior. De modo um tanto grosseiro, pode-se dizer: se não houvesse, além da estátua, mulheres de carne e osso, esse mármore teria uma forma estranhamente arbitrária que as necessidades de equilíbrio, eurtmia, canto das linhas e dos volumes não conseguiriam explicar inteiramente.¹

1. Digo que isto é um tanto grosseiro, porque, repitamos, não é necessário que haja realmente, no mundo, seres semelhantes àqueles que as estátuas

Mas, se eu fizer abstração dessa forma, se despojar mentalmente a estátua de seu parâmetro representativo, isto é, de sua vontade de figurar um ser em princípio diferente dela, a estátua, artisticamente, será apenas uma combinação estética de volumes, formas tridimensionais, disposições arquitetônicas cuja essência, considerada desse ângulo, é análoga à das obras da arte arquitetônica. E há, com efeito, em toda estátua, encarada assim em sua forma primária, os mesmos elementos estéticos — a precisão e a perfeição das formas, dos contornos, o equilíbrio das massas, a boa combinação dos jogos de sombra e luz, o interesse, a graça, o pitoresco, a elegância ou a monumentalidade da organização conferida ao espaço pleno — que, numa coluna, permitiriam também celebrá-la como obra de arte. Arquitetura e escultura formam assim um par análogo àquele da dança e da pantomima, do arabesco e do desenho imitativo. Ambas instauram, no mesmo jogo de sensíveis próprios, a primeira, uma arte do primeiro grau, a segunda, uma arte do segundo grau. Essa arte do segundo contém *in petto* o primeiro e, se considerarmos apenas sua forma primária, identifica-se com ele.

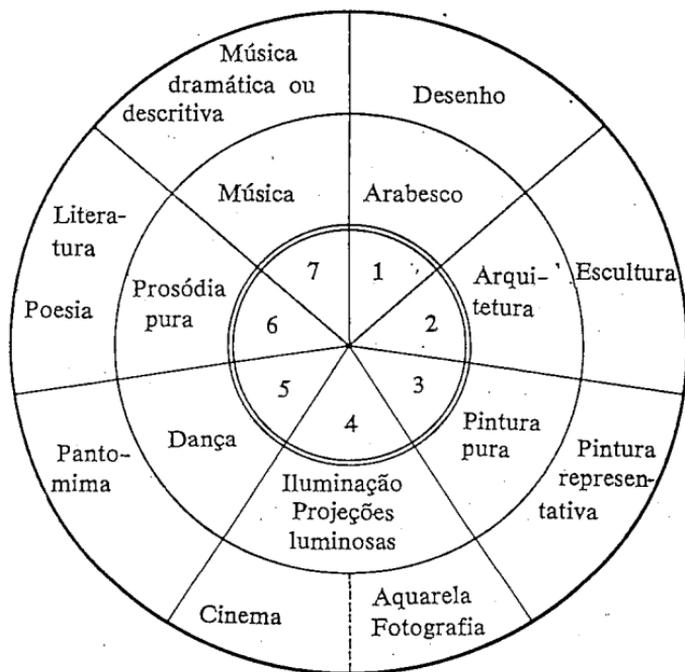
A afinidade, por pares, das diferentes artes primárias uma a uma com as diferentes artes representativas ou do segundo grau, leva-nos à posse de toda a estrutura do sistema das artes e só nos resta apresentá-lo visualmente em sua arquitetura de conjunto.

ou outras obras representativas nos mostram. Elas podem, em alguns casos, antecipar-se ao real ou servir de modelo irrealizado, talvez irrealizável se for verdadeiramente ideal (há pouco falávamos de uma deusa), para seres de que apenas a estátua será o arquétipo. Mas podemos supor que tais seres são de carne e osso, ou ainda de matéria sutil e não de mármore; moventes e não imóveis, etc. Em caso algum, e isso é essencial, não serão confundidos ontologicamente com o ser estátua. A forma deles não é a de uma estátua, é a de um outro ser. E essa evocação do Outro é funcional na estátua.

CAPÍTULO XXI

ESQUEMA DO SISTEMA DAS BELAS-ARTES

Cada “sensível próprio”, cada gama de *qualia* artisticamente utilizável, dá origem a duas artes, uma do primeiro grau, outra do segundo.



- 1 - Linhas; 2 - Volumes; 3 - Cores; 4 - Luminosidades; 5 - Movimentos;
6 - Sons articulados; 7 - Sons musicais.

Basta colocar num círculo todas as artes do primeiro grau que correspondem aos sete grupos de qualidades sensíveis inventariadas mais acima, e, no limite dos mesmos raios, num segundo círculo concêntrico, as artes do segundo grau correspondentes, a fim de obter um esquema de conjunto de todas as relações que constituem organicamente o sistema das belas-artes. (Figura acima).

CAPÍTULO XXII

OBSERVAÇÕES GERAIS ACERCA DO ESQUEMA PRECEDENTE

Há inúmeras observações a serem feitas acerca desse quadro que resume e mostra visualmente muitas relações importantes. É, por assim dizer, o centro e o coração de todo nosso trabalho.

Vejamos, de início, a natureza dos pares reunidos: arte primária e secundária correspondentes, que ocupam um mesmo setor, nos dois círculos concêntricos.

O par arabesco-desenho não apresenta dificuldade alguma, salvo a surpresa que se pode sentir, quando não se está suficientemente informado sobre tais questões, por ver a arte do arabesco figurar aqui com a dignidade de uma espécie autônoma.

Sabemos, porém, como seu princípio é original e importante. A tal ponto original que amiúde já nos serviu como tipo para caracterizar combinações diretas autônomas de *qualia* em qualquer arte, já que é muito cômodo qualificar de arabescos as composições artísticas (musicais, picturais e outras) cujo princípio é esse. Ora, não somente o princípio é importante, como a própria arte do arabesco, em seu sentido especialmente plástico, está representada de modo amplo na história real das artes, por composições tão ricas quanto variadas (e algumas delas, não o esqueçamos, são assinadas por Rafael). Evoquemos ao acaso os entrelaces e as volutas decorativas tão hábeis da ornamentação polinésia, os gonzos, chamas e aros das grandes obras de ferro, desde Biscornette até Jean Lamour, os ornatos entrelaçados dos manuscritos irlandeses, as folhagens, lambrequins e *candelieri* das faianças de Urbino, a decoração das mesquitas do Cairo, etc. Uma parte das discussões suscitadas pela tese de Hanslick acerca do parentesco da melodia e dos arabescos repousa (principalmente em Combarieu) no desconhecimento não apenas do princípio estético, como das realizações históricas que tornam esse tipo de arte tão importante. Como estudamos à parte (capítulos XXIX e XXXI) a im-

portante questão das relações do arabesco e da música, contentar-nos-emos por ora com essa informação ao leitor.

O par arquitetura-escultura foi suficientemente estudado mais acima. O único reparo que se poderia fazer, seria quanto à redução da "escultura pura" ao mesmo princípio da arquitetura. Isso só causa espanto àqueles que fazem da arquitetura uma idéia muito acanhada, submetendo-a exclusivamente às organizações reicas da casa, do templo ou da igreja, do edifício militar ou utilitário, etc., sem levar em conta seu princípio verdadeiro e primário: a estética autônoma dos sólidos, das formas no espaço tridimensional, pois nisso reside, de modo essencial e geral, a arquitetura. Quem compreende isso não tem dúvida quanto à natureza exata das curiosas pesquisas empreendidas sobretudo há um quarto de século precisamente com os nomes de "escultura pura" ou ainda de "escultura autônoma" e de que já lembramos como excelente amostra, por exemplo, a arte de um Lipschitz entre os contemporâneos. Aí, as formas combinam-se livremente, sem alusão representativa, como uma espécie de música das disposições tridimensionais. Criam, pois, pequenas arquiteturas livres (livres, isto é, independentes de toda utilidade prática e, por exemplo, dos serviços especiais, sociais, aos quais estão sujeitos os trabalhos usuais do arquiteto). Seu princípio nem por isso é menos arquitetural. A prova é que uma arquitetura verdadeiramente moderna poderia sem dificuldade e proveitosamente, para inovar em matéria de pináculos, consolos, ornamentos, incorporar algumas dessas engenhosas combinações.¹

O par, de que a pintura representativa é o segundo grau, serve-se da cor como sensível próprio. Qual a arte do primeiro grau que lhe corresponde? Aqui também seria possível evocar a "pintura pura" de alguns contemporâneos, Joan Miró, por exemplo. Ela não possui um nome especial na lista tradicional das belas-artes, talvez porque a arte de combinar artisticamente manchas, superfícies ou formas

1. Somente é preciso desconfiar aqui da suposta ausência de valor representativo, que pode vir do fato de que o público, não habituado a altas estilizações, não está sempre em estado de compreender uma alusão real, e que restabelece a pretensa escultura pura na ordem da escultura comum, mas tratada por meio de linhas simplificadoras musicalizadas. Assim, J. Lipschitz é o autor de um grupo, reproduzido particularmente como exemplo de "escultura autônoma", por M. e A. Boll (*L'Art contemporain*, 1931, p. 127): uma espécie de animal estranho, que é simplesmente aquele de que fala Iago, na primeira cena de Otelo (Ato I, cena I, v. 118). Se, por acaso, o escultor negasse a intenção, então se diria que ele foi vítima de uma obsessão sexual inconsciente. Não acreditamos, porém, em sua inocência de modo algum.

coloridas, sem intenção representativa, só existe há pouco tempo, na forma de quadro de cavalete. Entretanto, sempre existiu, seja como um momento de transição, nos estudos preparatórios dos pintores (lembremo-nos dos esquemas de cores que Delacroix estabelecia de antemão para seus quadros), seja nas artes decorativas. Há, em certas cerâmicas, ou na arte tão curiosa, embora pouco considerada, dos papéis de tina para guardas de livros, ou ainda nos tecidos, nos esmaltes, combinações policromas que se relacionam evidentemente com a essência dessa pintura pura, dessa arte do colorido, no primeiro grau. Pertence a esse gênero artístico qualquer tentativa de estabelecer combinações cromáticas independentes de toda lei tomada a objetos exteriores e apenas pelo prazer e interesse de uma espécie de música oferecida aos olhos. O fato de relacioná-la com a pintura, quando emprega cores a óleo, colocadas na tela com o pincel, ou com as artes menores, quando se serve do tecido, do esmalte, das cores de goma-laca misturadas e alongadas numa tina, é puramente tecnológico.

Temos em seguida o par de artes que utiliza as diferenças de luminosidade como meio específico. No primeiro grau, é a própria arte de dispor e empregar concretamente tais luminosidades. Esse "luminismo", essa utilização estética da iluminação, constitui uma arte decorativa conhecida (com obras que se destacaram, por exemplo, em algumas exposições universais do último quarto de século). Aliás, ele intervém, como síntese, em cooperação com outras artes, por exemplo a arquitetura, e também na síntese teatral. No segundo grau, esse elemento dá origem a todas as artes cujo meio primário é o claro-escuro. São assim, de certo modo, a aquarela, o *camãieu* ou pintura monocroma, a própria gravura.¹ Acrescentemos a fotografia, na medida exata (e esta é bastante grande) em que merece realmente o nome de arte. Enfim, no nosso quadro colocamos à parte, nessa divisão, o cinema, para assinalar a importância de seu estatuto, uma vez que ele utiliza por um lado (se olharmos apenas cada uma das imagens) o claro-escuro do luminismo fotográfico como meio

1. A palavra gravura, precisamente, designa mais uma técnica do que uma arte. Mas, em seu uso representativo, a gravura ora aproxima-se mais do desenho, ora (especialmente na gravura dita de interpretação, em particular na gravura em madeira, segundo as técnicas de um Pisano ou de outros gravadores do meio do século XIX, que interpretavam a pintura a água) afirma-se nitidamente como uma arte do claro-escuro. Também a água-forte, particularmente nas combinações fuliginosas do estilo de Rembrandt. Mas, na medida em que a ponta seca deixa aparecer com nitidez a linha, reserva um lugar para um elemento de arabesco.

primário (esse meio, há alguns anos, estende-se cada vez mais em direção à cor) e, por outro lado, serve-se também do movimento, como as artes do setor seguinte. Trata-se, pois, para falar a verdade, de uma síntese (como o teatro a que nos vamos referir em breve, mas era útil fazê-lo figurar em separado, devido a seu interesse, de certo modo topográfico, para o esquema no qual marca o eixo divisorio entre as regiões da imobilidade e do movimento. Sabe-se que, em teoria, tal divisão não é muito importante. Na prática, ela o é suficientemente para aparecer com nitidez num quadro que leva em consideração, tanto quanto possível, a totalidade dos caracteres de seus objetos.

Nada de particular se assinala no par dança-pantomima. Já observamos que se deve compreender amplamente a idéia de arte da dança ou coreografia, incorporando-lhe toda a ciência dos gestos, das atitudes, das evoluções em grupo. Tudo isso se transforma em mímica, quando intervém a alusão representativa, o que, na arte do ator, ocorre amiúde pela síntese com a linguagem, portanto com a literatura. Contudo, em seu princípio, é possível isolar a pantomima como arte pura do segundo grau que corresponde a essa divisão. Sem dúvida, atualmente, ela não tem mais toda a importância que conheceu com os antigos, nem os meios convencionais de tudo dizer, a verdadeira linguagem gestual que, para eles, constituía a quironomia. Não obstante, seja isoladamente, seja em suas sínteses, continua a ser suficientemente importante para ocupar solidamente o setor em questão.

Restam os dois setores da literatura e da música. Eles pedem uma observação importante: é que a literatura ocupa sólida e quase exclusivamente o segundo grau, enquanto a divisão primária (onde, em princípio, deveria figurar uma arte de conjunção, de certo modo musical, das sílabas, sem intenção alguma de significação e, por conseguinte, de evocação representativa) está praticamente desocupada. Isso, se excetuarmos uma "prosódia pura", que não existe como arte autônoma: está apenas implicada na poesia, na qualidade de forma primária de uma arte realmente do segundo grau. Essa é uma situação particular. E encontramos a situação inversa ou complementar, na arte musical. Esta ocupa sobretudo e essencialmente o primeiro grau do setor. A música representativa não existe como arte distinta e separada. Só existem passagens parciais e fugidias da música, nesse grau. Não há nada de semelhante ao que acontece, por exemplo, com pantomima em relação à dança. A música, de certo modo, é algo como seria uma dança que se permitisse, por instantes e passageiramente (como ocorre, às vezes, nos balés), uma

alusão representativa, mas que voltasse em seguida à coreografia pura, que nela seria sempre a trama essencial de sua organização estética.

Situação, dizíamos, bastante particular. Constituiria um defeito de nosso quadro? Seria possível tentar remediá-la, ao reunir, por exemplo, as duas artes num mesmo setor, no qual a música ocuparia o primeiro grau e a poesia, a literatura em geral, o segundo? O problema merece ser colocado, mas a resposta deve ser negativa. Música e literatura não podem ser colocadas juntas (como fizemos com a escultura e a arquitetura) porque o sensível próprio não é o mesmo para ambas, embora igualmente acústico. De um lado, estão os sons puros e, de outro, os sons, ou antes, os ruídos da linguagem articulada. Como mostraremos mais adiante, a organização desses *qualia* em sistemas, gamas, é totalmente diferente. As relações da música com a poesia serão examinadas separadamente, na quinta parte deste trabalho. Pedimos, pois, ao leitor que aceite de antemão, os resultados que nosso quadro oferece a esse respeito. Serão, acreditamos, amplamente legitimados nessa quinta parte (principalmente o capítulo XXVI), onde darei também as razões — ao mesmo tempo empíricas e racionais — dessa situação particular nos dois setores ou divisões de nosso esquema.

Passemos a outro tipo de observação.

Lembremos, de início, que o número setenário dos sensíveis de base corresponde a uma situação empírica e histórica. O futuro pode enriquecê-lo. Novas divisões podem intercalar-se, sem quebrar a arquitetura geral, em qualquer lugar do esquema (e isso, por si só, bastaria para justificar a figura cíclica).

Quanto à ordem seguida na disposição dos *qualia* que lhe servem de base, ela responde à preocupação de justapor as artes mais afins entre si. Como são inúmeras as afinidades e como podem assumir diferente importância, conforme os pontos de vista de onde sejam consideradas, segue-se que os pormenores dessa ordem são passíveis de contestação. Poderá, por exemplo, causar surpresa que o desenho esteja dois setores distante da pintura com a qual tem tantas afinidades. Mas ele é igualmente afim à arquitetura, o que basta para autorizar a ordem adotada, cujo objetivo é justapor à música, do lado das artes plásticas, aquela dentre elas que lhe é mais aparentada, o arabesco (como será justificado no capítulo XXIX). Assim nosso quadro, que oferece uma visão orgânica de conjunto do pleroma da arte, há de ser comparado, enquanto classificação, às classificações ditas “naturais”, que levam em consideração a maioria dos diversos caracteres das coisas ordenadas e sua importância relativa. E é, com

efeito, a “natureza” desse mundo ou das obras de arte — entendo por “natureza” o sistema orgânico das leis — aquilo de que o quadro dá uma idéia.

Observemos, finalmente, que o esquema só menciona artes simples ou puras, isto é, voltadas para uma combinação única, ou pelo menos nitidamente hegemônica, de *qualia* sensíveis. São, por assim dizer, os raios simples da luz artística. Fica evidente que muitas sínteses podem depois, com a cooperação de diversos raios, reconstituir tons brancos ou cambiantes.

Está claro, com efeito, que obras complexas podem reunir, em tantas combinações quantas desejarmos, várias dessas artes específicas. Inútil contá-las matematicamente. Qual o interesse em saber que existe, em teoria, 91? Notaremos, apenas que algumas dessas combinações são quase inevitáveis: como a da pintura, do desenho e do claro-escuro. Aqui uma “arte pura” não passa (como um som puro) daquela em que um desses elementos assume importância predominante e serve de baixo fundamentalmente estético para a harmonia. Outros arranjos, particularmente tradicionais e fáceis, como o da poesia e da música no canto com palavras, reúnem, por assim dizer, e enlaçam uma a outra, no mesmo perfil (como madressilva em galho de olmeiro) dois arabescos concordantes. Assinalemos apenas as duas sínteses mais amplas: as que, num momento único, utilizam quatro ou cinco setores da arte. Uma é o teatro que engloba, em seu complexo mais rico (o teatro lírico, a ópera, por exemplo) toda a região situada à esquerda do eixo vertical de nosso quadro: música, poesia, mímica e dança — e, com a decoração e o arranjo cênico, vai mesmo além, até a pintura e arquitetura. Se excetuarmos, porém, a música, é a predominância da arte literária que o caracteriza. Daí ser possível reduzi-lo, em seu corpo físico, ao livro, e deixar a imaginação refazer a síntese, reconstruir a decoração, a mímica, em suma, tudo aquilo que exigiria a execução cênica, para a teofania material total.

A outra, a que corresponde a designação imprecisa e infeliz de artes menores, reúne em si quase todas as artes da metade direita. A palavra cerâmica, por exemplo, designa realmente uma técnica: o uso como matéria-prima, da argila figulina ou do caolim modelados e postos no forno. Mas, suas obras, analisadas adequadamente, se constituem pela síntese de uma forma verdadeiramente arquitetural, o vaso, à qual podem somar-se todos os recursos do desenho, da pintura, da própria escultura. Em geral, as artes menores são sínteses onde predomina (como a forma literária, no teatro) uma forma

arquitetural “skeuológica” (cofre, mesa ou aparador, colar ou bracelete, tapeçaria ou painel decorativo...).

Também aí uma justificação da ordem seguida reside na aproximação das artes que cooperam entre si, pelas sínteses mais amíúde praticadas. Esse quadro apresenta-nos, pois (sob uma forma muito simples e cuja nitidez é uma garantia de que o essencial foi bem examinado),¹ a expressão concreta de todo o conjunto orgânico formado pelo pleroma das obras de arte e do qual já lembramos a enorme riqueza e complexidade. Ora, basta olhá-lo para perceber (no que se refere a nosso problema geral) todos os principais modos de correspondência das diferentes artes entre si. Vamos enumerá-los.

1. Para compreender a extrema eficácia de tais princípios de organização, pode-se comparar este quadro com aquele, muito estudado, muito rico em relações, muito exato — de fato, um dos melhores já propostos — feito por Max Dessoir (*Aesthetik*, 2.^a ed., 1923, p. 262). Veremos, então, o que se ganhou em simplicidade e em clareza com a disposição cíclica, aliás evidente, das artes correspondentes aos dois graus. Ora, o quadro de Dessoir, extremamente complicado, apenas contém, entretanto, os mesmos elementos.

CAPÍTULO XXIII

INVENTÁRIO DAS PRINCIPAIS CORRESPONDÊNCIAS ARTÍSTICAS

O esquema que acabamos de ver, evidencia uma multidão de afinidades estéticas entre as mais diversas artes. Podemos distinguir seis tipos principais.

Há, inicialmente, o parentesco por pares, de que acabamos de falar, e que serve de base à correspondência, entre as artes do primeiro e segundo graus. Reina em todos os pares de artes que, em nosso esquema, estão colocados no mesmo setor. É, se quisermos, o tipo de afinidade que haverá entre um arabesco a ponta-seca de Albert Durer e uma água-forte de Rembrandt; entre o papel de Fedra representado por Sarah Bernhardt e a dança de Anna Pavlova na *Cleópatra* de Fokine; entre o colorido de um quadro de Veronese e os de uma guarda de livro executada na tina ou de certos tecidos orientais. É a correspondência de uma arte representativa com a arte pura que lhe corresponde.

Um segundo tipo de afinidade é aquele que tem entre si todas as artes do mesmo grau, isto é, todas as que, no nosso esquema, figuram num mesmo círculo.

O círculo interior, por exemplo, une artes que têm entre si a analogia profunda de congregar igualmente (embora cada uma com base no "sensível próprio" que lhe é peculiar) *qualia* organizados como uma espécie de música autônoma, livre de qualquer sujeição às representações de coisas, à morfologia dos seres que povoam os mundos da realidade ou da ficção. São acordes ou formas que obedecem apenas à exigência da construção estética dos próprios seres que constituem. Sinfonias ou catedrais, arabescos ou danças têm entre si o íntimo parentesco de recomeçar, cada qual no domínio que lhe reserva a opção original, um mesmo esforço, diretamente instaurador, em cosmogonias cujos mundos bastam-se a si mesmos, sem nenhuma alusão a realidades que lhes sejam exteriores. É desse tipo de afini-

dade o vocabulário que, tão amiúde, se nos oferece e nos incita a falar no caráter puramente musical de uma combinação de cores, do caráter de arabesco de uma dança, do caráter coreográfico de um traço de pena ou buril que lança no espaço suas volutas ou ziguezues. É também, se quiserem, a afinidade de uma fuga de Bach com as combinações lineares de lambrequins decorativos na redondez de uma faiança de Urbino.

E, quanto às artes do segundo grau, que constituem o anel exterior de nosso esquema, todas têm entre si a conformidade de uma organização na dupla trama de uma música interior primária e dessa turgidez ontológica (por assim dizer) que as enriquece com todo um mundo de seres e coisas evocados por sua *tética* fabuladora. Conformidade que, às vezes, poderá precisar-se numa verdadeira identidade das formas secundárias, se essas diversas fábulas suscitarem os mesmos seres ou, pelo menos, seres do mesmo gênero, que alusões precisas à natureza ou às realidades cósmicas exteriores tornam possível. Assim, quanto mais tornar-se precisa a alusão a serem semelhantes àqueles do mundo dito real — do mundo da vida concreta —, tanto mais essa afinidade poderá transformar-se numa verdadeira comunicação por meio das coisas representadas. Esse é o tipo de resposta que há entre a *Manhã* de Grieg, na música, a *Manhã* de Epstein, na escultura, a *Manhã* de Leconte de Lisle, na poesia, ou a *Manhã* (uma das inúmeras manhãs) de Corot, na pintura; ou ainda (para chegar até a identificação, na singularidade histórica) a batalha de Marignan, descrita na literatura por Michelet, na música por Clément Janequin, na escultura por Pierre Bontemps, na pintura por Fragonard filho. Não falemos de uma identidade de “conteúdo” (palavra enganadora que provoca as piores confusões, os piores erros, como veremos especialmente a propósito da arte literária, mas de uma identidade de intenção cósmica (intenção no sentido fenomenológico). Um mesmo ponto de impacto, por assim dizer, no mundo real impõe formas secundárias idênticas às obras que, desse modo, comunicam-se pelo representado, apesar de todas as diferenças implicadas por artes e mesmo técnicas tão diferentes.

Nomeemos em quarto lugar o tipo de correspondência que decorre da mediatização pela unidade de uma obra de síntese. Não se trata apenas de uma cooperação que acarreta uma harmonização mais ou menos global dos estilos, mas de uma verdadeira correspondência, uma vez que cada dado estético simples tem a obrigação de curvar-se às exigências dos demais e o poder de lhes fornecer quadros onde estes devem, por assim dizer, manifestar suas articulações principais.

Lembre-mo-nos da adaptação mútua do texto e da música, no canto. A síntese teatral, em suas formas mais ricas, ou a síntese da arquitetura com a pintura ou escultura oferecem mil exemplos. Assim não de se corresponder os balés de Beauchamp e as cenas de Molière em *Os Importunos* (sem contar, a três séculos de distância, a música de Georges Auric). E ainda, bem ou mal, a arquitetura de Pintelli e as pinturas de Signorelli, de Perugino ou de Miguel Ângelo na capela Sixtina (sem esquecer as composições musicais de Palestrina ou de Allegri que se executam nas solenidades de Todos os Santos, do Advento ou da Páscoa, quando o próprio Papa oficia).

Sobram, enfim, dois tipos de correspondência, que não figuram no quadro porque este só leva em conta os dois planos existenciais (fenomenal e reico) nos quais se realiza a separação das belas-artes. Os demais planos, o da matéria e o da transcendência, não têm razão para nele aparecer, por não implicarem nenhuma especialização desse gênero. Mas, exatamente por isso, permitem que todas as artes se comuniquem entre si, nesses planos, isto é, acima e abaixo da região que as separa.

No domínio do corpo físico, estão todas as similitudes tecnológicas, provenientes da indiferença, ou antes da distribuição indefinidamente fragmentada das mesmas matérias através de todas as artes. Assim, uma estatueta de vidro azul opaco, do Egipto; um jarro de Murano; um mosaico bizantino que empregue o vidro, colorido ou dourado, para figurar imperatrizes e princesas; um vitral gótico que o empregue em transparência para as imagens de santos ou símbolos dos bestiários, bem como para a difusão de uma claridade pomposa e sombria na nave do monumento — farão com que se comuniquem escultura, artes menores, pintura ou arquitetura, na mesma matéria, o vidro, que dá origem a tecnologias análogas.

E, no alto, no cimo da pirâmide, encontraremos essa outra forma de correspondência que reúne, em comum transcendência, obras a evocarem um mesmo além. É a parte mais misteriosa e rica em armadilhas para o analista dessas correlações interartísticas. Amiúde, é difícil distingui-la de uma simples identidade de atmosfera sentimental ou de um parentesco estilístico, sobretudo quando se trata de concordâncias que coroam uma cooperação de síntese. Alguns invocarão certas músicas de fundo ou aberturas, como as de *Coriolano* ou *Egmont*, ou ilustrações como as de Dürer para o Apocalipse, de Doré para Coleridge, de Styka para Edgar Poe, e mesmo algumas evocações byronianas de Delacroix — obras em que, com graus diversos de acerto, o parentesco das composições que respondem uma

a outra, musicais, plásticas e literárias, parece culminar num esforço para exprimir de modo igual um mesmo inexprimível, para evocar, em fórmulas mágicas diferentes, um mesmo além veladamente suscitado. Talvez não seja impossível que, nessa altura, todas as grandes obras de arte venham, sob certos aspectos, a se comunicar entre si; e que o além de todas elas seja uma única e mesma realidade ou sobreexistência.

CAPÍTULO XXIV

ÚLTIMA VISÃO PANORÂMICA DO SISTEMA DAS ARTES

Não pretendemos examinar pormenorizadamente todos esses tipos de correspondência. Isso iria exigir um tratado enorme. Estudaremos apenas alguns dos problemas mais sérios, mais importantes ou mais tecnicamente exigentes que tais correspondências podem colocar à estética comparada. Antes, porém, de passar a outra questão, talvez seja necessária uma palavra acerca do sistema das artes, para suscitar uma visão de conjunto daquilo que o assunto nos levou a esfacelar na análise.

Reconhecemos a necessidade de uma divisão da arte em planos onde opções inevitáveis a ela se oferecem — opção entre os diversos *qualia* sensíveis no plano do fenômeno; opção entre a inerência das formas à própria obra ou a seu *dictum* no plano reico. Mas não esqueçamos que, através de tais planos em que ela se dispersa como através do prisma, a arte conserva um mesmo movimento, uma mesma ação, uma mesma natureza, um mesmo espírito.

Lancemos mão de um símile.

Fechemos os olhos. Sob as pálpebras fechadas, um pouco apertadas, passam em desordem os clarões fugazes dos fosfenos. Pouco a pouco, nessa confusão imprecisa que cintila contra um fundo de sombra, às vezes “formada por inumeráveis folhagens ou raminhos de musgo delicadamente recortados”, ou “constituída por quadrados de todos os tipos, de um amarelo acastanhado claro, entremeado de gregas escuras”¹ acaba por desabrochar uma espécie de rosácea, de flor luminosa. Ela desenha-se, insinuante, trêmula, ora mais estreita, ora mais larga; seu centro é roxo escuro, depois torna-se cor de malva clara que se transforma em amarelo e em verde; enquanto o anel que a rodeia se desfia em franjas de chamas alaranjadas e depois

1. Helmholtz, *Optique physiologique*, tr. Javal, p. 268.

púrpuras. No caleidoscópio da retina, vemos sucederem-se, entrelaçarem-se, refazerem-se ritmicamente, no mesmo tema quase floral, cálices luminosos formados por mil cores sombrias ou de trêmula claridade, e que nada representam além de um jogo decorativo. Assim, música, arabesco, dança oferecerão à contemplação estética mil formas, comparáveis às dos fosfenos, embora infinitamente mais ricas, mais organizadas, mais comoventes. Esse, o primeiro grau da arte.

Por um instante, adormecemos. E de repente (pois o rapto é brusco e, imediatamente, todo o universo muda em sua estrutura), não temos mais diante de nós uma espécie de rosa de catedral móvel, mas uma profunda abertura entre as nuvens que passam, por onde discernimos os campos, uma igreja, um rosto humano que ergue as pálpebras e nos contempla com um ar desvairado e terno. Depois, passa um cavalo a galope, seguido de uma mão que oferece uma flor. E, como recobramos a consciência, só temos diante de nós a rosácea decorativa e móvel do vibrante caleidoscópio cujas linhas e cores eram compartilhadas pela mão, pela flor. Assim, durante alguns segundos de sonho, o espetáculo transformado proporcionou o mesmo que teriam trazido um poema, um quadro, uma peça de teatro. Estivemos no segundo grau da arte no qual, entretanto, o despertar permitiu discernir a intervenção, como lei musical e formal, do dado caleidoscópico puro, interpretado por um momento como indício de pressenças óticas.

E, durante esse tempo, o sonho, ao nos arrebatara, dava vagamente a impressão de um apelo estranho em direção a outra coisa, a algo de misterioso, desconhecido, revelação iminente de um segredo que, contudo, não foi dito e que pressentimos, como se estivéssemos em seu umbral.

Por outro lado, depois de ler Helmholtz e conhecer os trabalhos de Purkinje, sabemos que toda essa magia nos era proporcionada (mas o tínhamos esquecido na contemplação, não pensávamos nisso) apenas pela ação da pressão das pálpebras, transmitida à retina onde se dissociava e se recompunha a cor púrpura, ou mesmo pelo tronco e raízes do nervo ótico.

Isso significa que temos aí, como num modelo reduzido, fortuito e quase natural (não totalmente, porém, pois o espírito artístico já intervém para contemplar, interpretar e até explicar; e também por já ter esculpido um pouco, modelado todo o aparelho fisiológico e psíquico aqui atuantes) os graus e os planos existenciais diversos da arte. De certo modo, a arte recomeçará, mas de um modo infini-

tamente maior, mais variado, mais estável, mais definitivo, o mesmo jogo.

E sobretudo — e nisso reside a enorme diferença entre esse jogo e a arte — ela disporá expressamente suas matérias-primas, suas causas físicas, visando a um efeito feérico não mais fortuito, mas intencional em todos os pormenores. Isso será oferecido não só à visão ou à audição, como também ao tacto e ao sentido muscular. Quer se contente em edificar, com os clarões e trovoadas dessas tempestades de fenômenos, puras combinações decorativas de luz e cor, ou de sonoridades, ou de movimentos; quer conceda a si mesma, quando passa ao segundo grau, a alucinação voluntária, afagada, organizada, de uma interpretação realista — a arte, de qualquer modo, suscita, assim, mundos e cria, como um demiurgo, obra reiteradamente cosmogônica.

Mas, como vemos, — e esse é o sentido dessa similitude — tais epopéias cosmogônicas transpassam a sensibilidade humana cujos elementos qualitativos ou cujas estruturas perceptivas respeitam, utilizam.

A arte, já o vimos, é em si imensa. Ultrapassa de muito o campo das belas-arts. Existe, enquanto força cosmogônica ou ontogênica, muito além das regiões exclusivas da sensibilidade e da atividade coisalmente organizadora (isto é, perceptiva) do homem.

Entretanto, essa parte dela que entra, por assim dizer, no círculo da sensibilidade e da percepção, é precisamente o que constitui as belas-arts. O quociente arte universal sobre sensibilidade humana mais atividade de percepção forma as belas-arts. O sistema das belas-arts é a expressão de uma ordenação dessa sensibilidade, atravessada pelas linhas de força da ação instauradora.

Tudo acontece — para falar em linguagem mitológica — como se um Deus, no momento da criação, longe de escolher um mundo único entre os possíveis, tivesse dito: “eis que abro todas as barreiras. Caminhe cada qual rumo a sua afirmação, seu desabrochar, sua realização esplendorosa e indubitável. Guiarei a todos e a cada um para a existência, sem sacrificar nenhum: abro no ser uma dimensão bastante ampla para contê-los a todos”. Imaginemos essa grande competição da existência, a superposição de mil mundos diversos, igualmente privilegiados, orientados na estrada que leva ao ser pela mesma sabedoria, e teremos uma imagem da totalidade do mundo da arte.

Suponhamos agora, entretanto, que esse Deus tenha ainda dito aos mundos em superposição: “Atenção! Dou-lhes, como testemunha,

o homem. Imponho, como lei suplementar, que se manifestem a ele, que usem, para atestar o ser, apenas essências sensíveis ou meios psicológicos que possam ser revelados ao homem; que se introduzam, na vida dele e também nesse mundo que ele pensa ser privilegiado e que prefere chamar de real. Só levarei em conta aqueles que transpassarem sua alma e fizerem soar do mesmo modo suas teclas". Então, o quadro dos mundos vencedores dessa competição restrita, testemunhada pelo homem, seria precisamente o sistema manifestado pelo pleroma de obras das belas-artes.

O sistema das belas-artes, dizíamos, é a expressão de uma ordenação da sensibilidade perceptiva humana, atravessada pelas linhas de força da ação instauradora. A instauração universal da Representação toca, um tanto ao acaso, todas as teclas com enorme estrondo. As artes, mais castas, mais sutis, mais angélicas, talvez mais frágeis, talvez para compensar essa fraqueza com a precisão do toque, só alcançam o que é necessário e deleitam-se, por exemplo, com criações menores que, exclusivamente nas teclas auriculares e apenas nas mais puras dentre elas, bastam para transmitir o microcosmo delicado e pungente de um momento musical; ou nas teclas da cor e da luz, trazem o mundo tal como o mostram um Ticiano ou um Veronese; ou nas teclas do verbo articulado, o universo de uma *Iliada*, de Aquiles e Pátroclo a Zeus e Afrodite, ou de uma *Tempestade*, de Próspero a Ariel ou a Calibã. Algumas, enfim, tentam tocar harmoniosamente e ao mesmo tempo diversas teclas. Talvez sejam essas a menos facilmente vencedoras, porque, comparadas ao grande complexo da representação, aparecem sempre como um tanto fracas, pobres, enquanto, se mais puras, elas o vencem por essa mesma pureza e pela magia de sua essencialidade. O que nos apresentam, em cada uma de suas obras, é talvez apenas uma *maquete para um mundo*; contudo, cada uma dessas maquetes não deixa de ser, em miniatura talvez, um universo.

Quinta Parte

MÚSICA E LITERATURA

CAPÍTULO XXV

AS PRETENSAS CORRESPONDÊNCIAS INTERSENSORIAIS DIRETAS

Evidentemente, não se trata aqui de estudarmos, uma a uma, todas as correspondências de uma arte a outra (um matemático nos diria de saída que, entre doze artes, há sessenta e seis combinações para serem confrontadas duas a duas!). Estudaremos apenas alguns exemplos, escolhidos entre os mais importantes.

O primeiro problema a ser visto é aquele (já referido) da música e da literatura, as duas artes que, no esquema de conjunto, apresentam uma situação bastante particular devida a seu caráter quase complementar.

Mas, antes de abordar o assunto, precisamos tratar brevemente de uma questão que talvez surpreenda não ter sido ainda vista: a das correspondências que — independentemente da arte — poderiam existir psicológica e cosmicamente entre as diferentes ordens sensoriais. Seria possível que correspondências interartísticas fossem baseadas apenas em tais respostas diretas de sensação a sensação? Todos nós conhecemos os versos de Baudelaire: *os perfumes, as cores e os sons respondem uns aos outros*. Depois, há as cores das *Vogais*, de Rimbaud, e certos dogmas do simbolismo, no fim do século XIX.

Retardamos o exame disso tudo, primeiro porque ele, em si, é decepcionante: leva a conclusões negativas. Não encontramos aí um ponto de apoio para verdadeiras e fundamentais correspondências

interartísticas. Em seguida, porque, para explicá-lo, precisávamos estabelecer alguns pontos que, agora, permitem atribuir a tais fatos seu valor exato.

A afirmação das “correspondências”, somada à das lembranças da vida anterior, é tida como central na estética de Baudelaire, o que não é totalmente exato. Ela pertence, mais e sob certos aspectos, à “mística” desse autor (consulte-se o trabalho de Jean Pommier) do que a sua estética; isso significa que ela deriva dessa estética muito mais do que a cria.

Essa mística, naturalmente, tem suas origens. Entre outros, Baudelaire familiarizou-se com os anglo-saxões. Conhece Shelley e *Epipsychidion*:

And every motion, odour, beam and tone
With that deep music is in unison:
Which is soul within the soul — they seem
Like echoes of an antenatal dream.

[E cada movimento, aroma, irradiação ou som / com essa música profunda está em uníssono: / música que é alma dentro da alma — eles se-
ham / ecos de um sonho anterior ao nascimento.]

Entretanto, um dos defensores mais antigos dessa idéia das correspondências diretas entre as sensações é Goethe. Sabe-se que ele escreveu a respeito do sabor das cores, do gosto alcalino do azul, ácido do amarelo. Isso, aliás, relaciona-se com uma teoria geral e cósmica das correspondências — as *antwortende Gegenbilder* — haurida em fontes mais antigas e bastante turvas, naquela teoria das “simpatias” e dos “signos”, das correspondências entre o microcosmo e o macrocosmo que, através de Paracelso ou Van Helmont, remonta até o neoplatonismo e ao platonismo — aos esforços supersticiosos dos filósofos antigos para justificarem a adivinhação, a leitura do futuro, no fígado das vítimas ou pelo vôo dos pássaros.

Se nos colocarmos na ordem de idéias da psicologia, apenas duas categorias de fatos podem aqui ser evocadas com proveito: as “sinestésias”, de que a mais conhecida é a famosa “audição colorida” e, simplesmente, as relações associativas adquiridas.

Quanto às primeiras, foi, sobretudo, o famoso soneto de Rimbaud que atraiu a atenção do grande público. Entretanto, a história delas já era conhecida há muito tempo.¹

1. Acerca dessa história, pode-se consultar Mahling, *Das Problem des “Audition colorée”*. Arch. f. ges. Psych. LVII, 1-2, 1926, pp. 165-301. A pri-

Evidentemente, tais fatos não podem servir de base a uma correspondência interartística fundamental. Sob a forma, não de verdadeira alucinação,¹ mas de evocação bastante imprecisa (o “parece” azul, ou “faz pensar na” cor azul), tais fenômenos são freqüentes, embora muito variáveis, de um indivíduo para outro. À parte ligeiro predomínio estatístico do “a negro”, ninguém está de acordo quanto às cores das vogais. Um literato, que tentasse utilizá-las artisticamente, não apenas seria ininteligível para aqueles que não percebem esses fenômenos, mas sobretudo entraria em contradição, em dissonância com aqueles que os experimentam intensamente, ainda que de outro modo. Na verdade, esses “cromatismos”, quando muito acentuados nos indivíduos, constituem antes um entrave ao gozo normal da música dos versos. Eu, que vejo o *o* azul, como Rimbaud, deveria sempre imaginar rosas azuis, quando os poetas me falarem em rosas? ²

meira observação de caráter científico (G. T. L. Sachs) é de 1812. O primeiro trabalho global acerca da audição colorida é, provavelmente, o do dr. Perroud, de Lyon (*Mémoires de la Société des sciences médicales de Lyon*, 1863, p. 37. Ver também o dr. Chabaliér, *Journal de Médecine de Lyon*, 1864). A questão alcançou o grande público por volta de 1884 (cf. *Intermédiaire des Chercheurs*, 25 de junho e 25 de setembro de 1884. Ver ainda A. de Rochas, in *La Nature*, 18 de abril de 1885). Mas o primeiro exemplo literário é, ao que parece, o do poeta de Zurique, Godefroy Keller, morto em 1860. Cabe pensar que Rimbaud teria ouvido falar (embora muito sucintamente) em tais pesquisas. Em princípio, nunca se deve acreditar na ignorância ou na ingenuidade dos poetas.

1. Cf. Quercy, *Les Hallucinations*, t. II, p. 95 e ss.

2. Se é permitido a um autor citar a si mesmo como “sujeito”, aquele que escreve estas linhas pode confessar uma obsessão estética particular (que foi também de Balzac) pelo tema da rosa azul. Ora, não duvido que a espécie de satisfação ou de apaziguamento que sinto ao realizar com nitidez essa imagem mental não dependa, em grande parte, da resolução dessa dissonância entre a flor e o nome, que, pela audição colorida é, para mim, azul por causa do *o*. Entretanto, sei muito bem que, enquanto leitor, esteta ou crítico, preciso fazer com que desapareça esse efeito de audição colorida a fim de compreender efeitos literários de colorido, como este da seguinte frase de Chateaubriand: “Des serpents verts, des hérons bleus, des flamants roses, de jeunes crocodiles, s'embarquent passagers sur ces vaisseaux de fleurs”, etc. [Serpentes verdes, garças azuis, flamingos rosas, crocodilos jovens, embarcam, passageiros, nesses navios de flores”, etc.] (*Atala*). Efeito esse tanto mais marcante quanto, um pouco antes, falava-se em nenúfares “dont les roses jaunes s'élèvent comme de petits pavillons” [cujas rosas amarelas se erguem como pequenos pavilhões]. Haveria aí quase uma negligência (num dos mais elaborados textos literários que existem), se o grande artista, pela repetição, não tivesse jogado com a diferença dos dois sentidos da mesma palavra *rosa*, que designa seja uma forma, seja uma cor.

O mesmo acontece com as associações de idéias (que estão, aliás, na origem das sinestésias mais comuns). O fato de eu experimentar o sentimento de uma relação íntima, de um parentesco evocativo entre o aroma exasperado de certas flores, ao cair da tarde, no jardim, e o ruído de uma gota que cai de uma torneira mal fechada, tudo isso envolto no prestígio de uma espécie de espera um tanto amedrontada de não sei que aventura, isso (cuja origem está provavelmente velada pela amnésia infantil) pode introduzir, em minha arte pessoal de viver, alguns toques bastante particulares, de quando em quando; no fundo, porém, isso só a mim concerne e interessa.

Muito poderosas do ponto de vista artístico (sobretudo quando são efetivamente distantes, infantis, imbuídas do misterioso encanto de um manancial perdido na noite dos tempos e do eco de originais maravilhamentos), essas relações podem desempenhar um papel importante, na invenção artística. Mas não esqueçamos que o poeta não pode, nem deve contar com elas para comunicar o encanto que sente e com o qual deseja dar maior profundidade a seu poema. E isso porque, em primeiro lugar, elas não existem de modo necessariamente igual nos outros.

Depois, porque a finalidade do artista não é explorá-las (pensando encontrá-las no leitor), mas precisamente fazer com que este sinta algo equivalente embora não se recorra a elas, e sim, pelo contrário, criem-se-lhes os meios necessários.

Hugo, no *Reno*, conta-nos, embora provavelmente com uma certa dose de romanesco, a gênese do curto poema, em versos decassílabos, que começa assim:

L'amour forgeait. Au bruit de son enclume
Tous les oiseaux, troublés, rouvraient les yeux...
[Na forja, o amor trabalhava. Ao ruído de seu martelo,
Todos os pássaros, agitados, reabriam os olhos...]

e termina do seguinte modo:

Les purs regards sont mes flèches mortelles
Les plus doux yeux sont mes pires carquois.
[Os olhares puros são minhas flechas mortais
Os olhos mais ternos, as piores aljavas.]

Obra, aliás, que o poeta não incluiu em nenhum de seus livros de poesia, por estar muito distante de seu estilo habitual. Ela poderia ter sido assinada por um mestre secundário do século XVIII.

Ora, nessa gênese, Hugo nos conta o papel representado pela associação de idéias que, para ele, dava um encanto estranho, ao mesmo tempo crepuscular, campestre e sentimental e todo de sonho ao som longínquo de um martelo na forja, ao entardecer.

Mas previu ele, no leitor, o efeito de tal associação para provocar o *raptus* poético pela simples evocação do amor ferreiro? Idéia pueril! O que desejou, ao contrário, foi construir inteiramente, para esse leitor, o complexo harmonioso que o emocionara. Acreditar o inverso é supor num hábil artista a ingenuidade daqueles que pensam realizar um trabalho de poesia e convidar ao êxtase, apenas pelo fato de nomearem a aurora, os pássaros, as rosas ou o amor, contando com o halo sentimental de tais vocábulos. A lei do poeta, ao contrário, implica em construir, criar, afirmar, pela arte, as essências (sentimentais ou não) cujas novas e preciosas harmonias quer apresentar. Se precisa de uma poesia lunar, deverá ser um criador de luas. Se, para comover o leitor, recorrer à realidade já construída do mundo comum e remetê-lo à lua real, vai frustrar essa emoção. *A arte só é responsável por aquilo que ele próprio fizer.* O poeta pode ser responsável por todo um universo, contanto que seja seu demiurgo.

Assim, se Baudelaire ou Shelley nos querem oferecer um mundo

où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles,
[onde vivos pilares
Deixam escapar, às vezes, confusas palavras,]

são levados a construírem eles mesmos esses

longa échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
[prolongados ecos que, de longe, se confundem
Em tenebrosa e profunda unidade,]

e a criarem a magia pela qual perfumes, cores e sons, de certo modo, se correspondem.

Perguntar: mas o fato é verdadeiro? não é positiva a existência de tais correspondências? o poeta não se apóia em fato positivo? — significa o mesmo que indagar, à leitura das *Mulheres Condenadas*, se realmente uma certa Delfina e um certo Hipólito se expressaram daquela forma; e, à leitura de *I Cenci*, se de fato Beatriz mandou assassinar o pai; e se a realidade do fato histórico é a razão estética da obra de Shelley. É uma falta de sentido!

Afastemos essas idéias ingênuas.

Se há correspondências diretas entre sensações, correspondências estranhas ou inerentes à arte, além de não poderem constituir a base de um sistema amplo e sólido de correspondências interartísticas, elas serão apenas um curto-circuito accidental que a arte não deve levar em conta. Nesse domínio, as únicas correspondências que realmente assume são as que ela mesma constrói e instaura em seu universo. Longe de servirem de apoio à magia, anteriores a ela, pertencem, ao contrário, a essa magia e nela se apóiam. E esse é o caso das *verdadeiras* correspondências de Baudelaire, que estão *no interior do universo poético*. Não seria possível assimilá-las aos curto-circuitos psicológicos de que acabamos de falar.

Assim, o único modo de considerar a questão em toda sua amplitude, está em procurar saber se as sonoridades das sílabas na poesia, das notas na música; se as linhas e as cores no quadro; se os movimentos na dança; se os volumes na arquitetura ou escultura podem ser os elementos (em si diferentes) de um mesmo movimento sublime que ocorre em condições diversas, mas paralelas; se há, numa palavra, *correspondências funcionais*, fundadas na unidade profunda e íntima de uma ação sempre igual a si mesma (apesar das diversidades causadas por suas diferentes combinações, em mundos sensorialmente variados), quer se chame ela pintura ou poesia, arquitetura ou música.

Devemos pesquisar nessa direção. É aí que encontraremos as maiores e mais positivas riquezas.

CAPÍTULO XXVI

MORFOLOGIA DA OBRA LITERÁRIA

As relações tão peculiares entre música e literatura e o interesse geral de suas correspondências e sínteses, bem como a oportunidade de estudar, a respeito delas, fatos artísticos tão importantes quanto o ritmo ou a harmonia, fazem com que a confrontação de ambas mereça um lugar especial num tratado de estética comparada. Além do mais, já assinalamos, quanto a isso (cap. XXI), uma questão importante, relativa à estrutura geral do quadro das artes; questão essa à qual havíamos prometido voltar. Entretanto, antes de tratar desses aspectos, pode ser útil fixar algumas noções precisas acerca da estrutura da obra literária, no plano do método comparativo.

Classificamos a literatura entre as artes do segundo grau, aquelas que são chamadas, e muito inadequadamente, de artes “representativas”. Sem dúvida, ela não “representa” nada, porque, de modo algum, se serve dos sons da linguagem para figurar as aparências das coisas evocadas, para imitar as formas, como o quadro que figura os contornos ou as cores dos objetos representados. Sabemos, porém, que a preocupação de imitar não é absolutamente a lei das artes do segundo grau.

Aquilo que as caracteriza é oferecer, por um meio qualquer (mesmo puramente simbólico) um universo de coisas cujo modo de presença, simplesmente evocado, é bem diferente da presença concreta da obra. E esse é o caso da literatura. Do livro aberto, saem, como de uma caixinha, personagens, paisagens, acontecimentos, muito diversos do próprio livro. Sem dúvida, a literatura leva mais longe que qualquer outra arte (e trata-se de uma originalidade que é bom conhecer), o sistema de evocar apenas por signos artificiais ou de convenção as coisas que evoca. Isso, porém, em nada compromete (pelo contrário!) seu caráter de arte do segundo grau. De resto, também as artes plásticas não deixam de empregar meios simbólicos de evocação (emblemas, alegorias, etc.). A única diferença é que a literatura, não somente faz uso total desse meio, como ainda

toma o conjunto de seus signos de um sistema já inteiramente construído fora dela: a linguagem.¹

Assim, a situação da arte literária é idêntica à das demais artes do segundo grau. E, por essa razão, nela se encontra a dualidade da forma primária e da forma secundária, que constitui a lei de tais artes.

O que é, literariamente, a forma primária? É o arranjo formal dos sons da linguagem: o arabesco das consoantes e vogais, sua "melodia" (pois trata-se realmente de um princípio melódico, de uma sucessão linear de *qualia*), seu ritmo e, mais amplamente, o movimento geral da frase, do período, da sucessão dos períodos, etc. Uma oração fúnebre de Bossuet, um poema de Shelley evidentemente oferecem à análise verdadeiros arabescos fonéticos, que podem chamar a atenção de modo especial. O fato de isolá-los, por meio da análise, coloca à parte a forma primária.

Ao mesmo tempo, essas páginas de Bossuet ou de Shelley suscitam e apresentam todo um conjunto de realidades — "o universo do discurso", como na pintura e na escultura — perfeitamente distinto, ontologicamente, do jogo das sílabas e das formas estéticas das frases. A "forma secundária" é, no teor concreto de tais páginas, tudo aquilo que, como vocabulário, construção das frases, etc., é requerido pelas exigências do sentido — pela necessidade de instaurar esse universo de coisas, e não, por considerações de eufonia, ritmo, harmonia vocal, etc.

Os que se ocupam de estética literária talvez não aprofundem tanto quanto devem as distinções de que estamos falando, ou então, nem sempre compreendam suficientemente a importância disso, porque não são estimulados, como nós, pela correspondência com as outras artes nas quais a diferenciação dos mesmos fatos adquire nitidez e também valor de primeiro plano. Quanto a nós, nosso método exigirá (apesar do inconveniente de falarmos uma linguagem técnica desusada para os profissionais de estudos literários) que continuemos a aplicar, no campo literário, exatamente o mesmo vocabulário que se aplica a todas as demais artes, a fim de designarmos pelos mesmos nomes as coisas que se correspondem em todas as

1. Mesmo isso não deixa de ter analogias com as artes plásticas. Sabemos que estas amiúde se servem de simbólicas já criadas (por exemplo, religiosas), algumas das quais estão tão estreitamente ligadas a um sistema social e local quanto a linguagem. A esse respeito, já citamos (cap. IV) a simbólica decorativa chinesa. Daremos daqui a pouco exemplos musicais análogos.

artes. E talvez sejamos assim levados a esclarecer um pouco alguns fatos, que poderiam ficar confusos para aqueles que só encarassem a coisa literária em sua aparência direta e óbvia.

Vejamos logo um exemplo.

A palavra forma, geralmente, é empregada quando se trata de literatura. Pode, porém, alimentar equívocos e dissimular fatos importantes, quando nos contentamos em opor, como se faz tantas vezes, a forma ao fundo (ou conteúdo). A diferenciação entre forma primária e secundária, que observamos nas demais artes, nomeadamente nas artes plásticas, e também encontrada na arte literária, é essencial. Ora, ela tende a desaparecer com essa oposição de forma e fundo, tão perigosa da maneira como usualmente a empregam em literatura.

Em geral, a palavra forma aplica-se aí ao que chamamos de forma do primeiro grau. Quanto às palavras fundo ou conteúdo, designam no mais das vezes, ao mesmo tempo e confusamente, por um lado o “universo do discurso” e, por outro, aquele elemento tão importante e tão exatamente formal que acabamos de chamar de forma do segundo grau; porque se deve levar muito em conta, na literatura, o que, nessa linguagem demasiado vaga, seria finalmente necessário denominar, de modo paradoxal, a “forma do conteúdo”.

Consideremos um romance, digamos *Salambô*. As realidades, históricas ou fictícias, que constituem o universo da obra, têm um arabesco próprio, contornos, estilo, galbo, decurso, até mesmo cores e um vocabulário específico. Ao evocar a estilística típica do mundo cartaginês, Flaubert impõe a si mesmo toda uma terminologia — *Salambô*, *Matho*, *Zaïmph*, etc. — cuja fonética terá de inserir no arabesco próprio de suas frases, assim como, ao escrever *São João Hospitaleiro* deve usar alguns termos de caça ou de falcoaria, que irão influir na estilística formal (primeiro grau) de sua obra. Falávamos também do decurso dos acontecimentos. Sua ordem histórica, ou melhor, a evolução psicológica dos sentimentos dos personagens, são galbos próprios à realidade da coisa apresentada, e não ao arabesco autônomo da obra. Constituirá um problema saber como inseri-los nesse arabesco, na forma intrínseca do romance, na sucessão linear dos capítulos, dos parágrafos, das frases. Nada mais comum, por exemplo, na arte literária do que os retrocessos, as narrativas sucessivas de acontecimentos simultâneos ou paralelos, necessários para acomodar mutuamente a forma própria, mais ou menos densa, bífida, abundante dos eventos, e a forma indiscutivelmente linear da narrativa.

Esse “recorte” (emprego a palavra no sentido dos cineastas), essa necessidade de recortar a riqueza dos acontecimentos em toros distintos, que são combinados uns aos outros por fragmentos, para criar um novo arabesco contínuo (o da narrativa, da frase, das frases reunidas), e fazer com que passem em sua totalidade, por fiação tão estreita, acontecimentos enormes construídos de mil coisas ao mesmo tempo: uma batalha, a evolução complexa de sentimentos correlativos em toda uma multiplicidade de personagens, etc., etc. — tudo isso, ou seja, a acomodação mútua do arabesco próprio e linear da narrativa (essa forma intrínseca da obra literária) e do arabesco próprio, inerente aos acontecimentos e a todo o devir do universo da obra (é essa a “forma do fundo”), é uma das ações artísticas simultaneamente mais concretas e mais essenciais esteticamente, na arte do romance.

Um romance é como um universo inteiro que desfilasse em cortejo. É uma esfera que passa por fim; uma flor que desabrocha melodicamente. Organizar esse desfile, esse desabrochar, sem estragar, nem dessecar a flor ou o mundo, constitui o alfa e o ômega da arte romanesca.

Assim, nada é mais importante em literatura do que a diferenciação entre os dois tipos de formas. E elas coincidem perfeitamente com o que chamamos, na pintura ou na escultura, de formas do primeiro e do segundo grau. Desse modo, as questões de arte literária aqui evocadas são exatamente as mesmas que se impõem, por exemplo, na arte decorativa a propósito da estilização (a submissão da forma secundária às exigências autônomas da forma primária) ou na escultura, no exemplo dado mais acima de uma estátua de Diana, quanto à relação (e mesmo aos conflitos) das formas arabescas da obra (jogo dos contornos, dos diversos perfis, da luz e da sombra, equilíbrio das massas, etc.) com as formas assim comunicadas, pelo escultor ao corpo feminino representado. Fazer com que entrem, no arabesco próprio ao quadro ou ao grupo estatutário, as personagens ou os acessórios representados, de maneira a oferecer simultaneamente a expressão mais intensa ou mais profunda de seu ser e de sua natureza essencial; estabelecer uma harmonia significativa e plena de ecos entre esse duplo jogo de formas — é, em escultura ou em pintura, um problema absolutamente igual àquele, da literatura, de fazer com que entre, no arabesco geral da narrativa o conjunto dos eventos que devem ser compreendidos, sentidos e possuídos pelo leitor em seu teor mais agudo, mais pitoresco ou mais profundo.

Isso, aliás, nos ensina quanto seria limitado evocar apenas a “harmonia imitativa”, quando se trata do valor diretamente expressivo do arabesco verbal: é necessário levar em conta também mil relações de conveniência, pelas quais um escritor procura moldar a forma direta e primária nessa forma do acontecimento, por exemplo, pelo ritmo, a agoge, a brevidade ou extensão dos períodos ou mesmo das palavras.¹

Por último, convém notar que, na relação entre as formas do primeiro e segundo grau, reside a diferença essencial entre a poesia e a prosa, diferença essa inerente à noção de estilização, já introduzida, em outra perspectiva, nas artes plásticas. A poesia é o verbo estilizado, isto é, enformado num arabesco absoluto (ainda que sempre em harmonia e síntese com o universo do discurso). Por absoluto, entendemos que ele é de certo modo preexistente, bastante satisfatório em si para que, mesmo considerado independentemente de qualquer sentido das palavras, continue a ser esteticamente orgânico, artisticamente justificado. Uma prosa totalmente anestésica (a do Código Civil ou, por exemplo, a de Augusto Comte, talvez o pior cacógrafa de toda a literatura francesa) é, ao contrário, um verbo inteiramente regido pelo sentido das palavras, pela exigência do universo do discurso, de tal modo que, suprimida a forma secundária, nada mais sobrar de artístico. Ora, observe-se que pôde haver ainda arte, e muita, numa obra literária composta dessa maneira. O monumento das idéias, a arquitetônica do mundo, talvez totalmente inventado, livremente combinado, proposto com tão pouco esmero no arranjo das palavras pôde ainda transformar um tratado filosófico, uma coletânea de ensaios e mesmo, não tenhamos medo de dizê-lo, um

1. Veremos mais adiante (a respeito sobretudo das teorias de M. Grammont) a clareza que estas noções introduzem nos problemas que a idéia vaga de “expressão” torna confusos e imprecisos. No caso do verso dito “expressivo” (ou, às vezes, imitativo), trata-se, na verdade de uma acomodação da forma primária à forma secundária. Num verso como este:

Elle bâtit un nid, pond, couve et fait éclore...

[Ela faz um ninho, põe os ovos, choca e faz nascer...]

é o caso de estabelecer uma correspondência, uma harmonia entre a forma própria do verso (forma de primeiro grau) e a forma intrínseca do acontecimento narrado (forma do segundo grau) — isto é, o arabesco de sucessão precipitada dos atos evocados. Não há, por exemplo, nenhuma relação com a “expressão” dos sentimentos (como na expressão fisionômica) por meio dos *sintomas* ou dos *efeitos* — desordem, exclamações, desfalecimento da voz, etc. São problemas absolutamente diferentes. Embora a harmonia das duas formas seja real, o arabesco primário não é, entretanto, nem um efeito cau-

romance em verdadeira obra de arte. Como prova, bastaria a referência a *O Vermelho e o Negro* ou *A Cartuxa de Parma*.¹

Quanto a uma prosa estética, bem mais próxima da poesia, seria, por exemplo, a de Bossuet ou a de Chateaubriand. Nela o arabesco das frases, quase um contínuo deleite (sobretudo no início e fim das frases ou nas fórmulas particularmente elaboradas), nunca é, entretanto — ou, pelo menos, não o é no mais das vezes — suficientemente necessário, autônomo, preexistente a ponto de pairar acima do texto e impor-lhe antecipadamente seu galbo, apenas pelas exigências do ritmo e da melodia, consideradas à parte, sem levar em conta nada daquilo que se refere ao sentido das palavras.

Entre essas duas formas — arabesco fonético (ritmo e melodia pura das sílabas) e estrutura própria do mundo de seres, conceitos, imagens, sentimentos evocados — perguntar-se-á talvez (e efetivamente a questão é útil) o papel que convém atribuir a um elemento morfológico, em si muito importante na arte literária e de caráter diverso; dele se poderia até supor que não tem equivalente nas demais artes. Trata-se da forma gramatical e sintática. Acaso não acarreta ela também limitações bem diversas das razões de eufonia ou de

sal, nem um sintoma psicológico da sucessão dos acontecimentos no segundo grau da obra (nem da emoção do narrador, perante tais acontecimentos). Trata-se apenas de um paralelismo, de uma correspondência, de uma harmonia, de uma conveniência estética, o que é muito diferente. Não esqueçamos particularmente que a obra de arte está em diversos planos existenciais e que existem harmonias, correspondências, afinidades entre eles. Aquilo de que falamos aqui concerne à harmonia formal entre o plano fenomenal e o plano ôntico.

1. Não exageremos. Não somos daqueles que negam todo e qualquer estilo a Stendhal. E sua observação famosa acerca do Código Civil não deve enganar. Sua prosa tem arte — uma arte muito discreta, que visa sobretudo a evitar qualquer afetação, qualquer efeito de *escrita*, qualquer chamada de atenção do leitor para a forma verbal. Nele, aliás, ainda há arte (e arabesco) na maneira de desenvolver uma cena, de equilibrar-lhe as partes, de enfatizar este ou aquele elemento, este ou aquele aspecto (a célebre batalha de Waterloo é um exemplo notável dos efeitos de “ponto de vista” em literatura, aos quais dedicaremos o cap. XXXVI). Mas, enfim, sua determinação de não dar ênfase ao estilo, tem evidentemente por objetivo impedir que a atenção seja atraída pela maneira como as coisas são ditas, em detrimento da própria coisa. Trata-se de fazer crer que essa coisa está diretamente diante de nós, sem interposições. O que caracteriza a arte da prosa em Stendhal é bem o fato de conceder hegemonia à forma secundária e fazer com que a forma primária passe quase despercebida (um pouco como devem passar despercebidas as roupas do *dandy*, no código brummeliano). Ele é, pois, sob certos aspectos, o prosador-tipo, o prosador puro.

ritmo e melodia, por um lado, e, por outro, das considerações inerentes à própria coisa (como se vê, por exemplo, na arte da tradução onde a coisa permanece igual através dos dois textos e onde o galbo filológico é diferente)?

A resposta, bastante curiosa, é que a forma gramatical, na obra literária, coloca-se no mesmo plano e tem o mesmo alcance que as leis da matéria empregada, nas demais artes. A gramática e a sintaxe francesa desempenham, na frase de Bossuet ou de Chateaubriand, exatamente o mesmo papel que, numa obra de arquitetura, as leis da resistência dos materiais, do equilíbrio físico, da propagação ótica da iluminação, etc. Como sabemos, acontece que, ora essa morfologia inerente aos materiais entra em luta com as exigências estéticas formais, ora, ao contrário, harmoniza-se com elas. Pode mesmo sugerir a forma artística, quase ditá-la, embora sempre dela se distinga. Um edifício “lógico” (como se diz muitas vezes) é um edifício no qual a harmonia dos dois princípios morfológicos em questão é tal que cada um satisfaz a exigência do outro e ambos coincidem integralmente nos resultados. É o caso na literatura desses versos belos e simples (digamos: *Et les fruits passeront la promesse des fleurs* — E os frutos irão além da promessa das flores) ou dessas frases perfeitas (digamos: *On eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert* — Dir-se-ia que a alma da solidude suspirava em toda a extensão do deserto) nos quais a harmonia admirável das palavras coincide tão perfeitamente com as leis comuns do material filológico empregado, que não se poderia dizê-los de outro modo, ainda que se fizesse abstração de qualquer intenção artística.¹

1. Entretanto, na seguinte frase: “A mesure que le bruit des hommes diminue, celui du désert augmente; et au tumulte des voix succède la plainte du vent dans la forêt” (À medida que o ruído dos homens diminui, o do deserto aumenta; e ao tumulto das vozes, sucede o gemido do vento na floresta) existe, em relação à prosa espontânea, anestésica, uma alteração evidente, uma inversão. Um artista que não fosse tão grande quanto Chateaubriand, teria escrito: “et la plainte du vent dans la forêt succède au tumulte des voix”, o que destrói toda a harmonia. (Digo harmonia para empregar a linguagem usual e, aliás, incorreta; certamente, em sentido estrito, dever-se-ia falar em melodia). Acrescentemos, para dizer e explicar tudo neste exemplo, que o galbo da frase, em relação ao sistema geral de noções aqui usadas, não resulta apenas das exigências da forma primária (da melodia das sílabas), mas envolve também a forma secundária (o arabesco do acontecimento evocado). E a vantagem da inversão é fazer com que surja o tumulto das vozes, depois o gemido do vento, na ordem de sua sucessão real, tal como convém criá-la na imaginação do leitor. A concordância dos dois arabescos assume grande importância para o valor sugestivo da frase e legítima, naturalmente, o ligeiro empurrão dado à sintaxe usual, empurrão que só aviva o efeito, graças ao caráter, filologicamente um tanto excepcional, do resultado.

Acabei de falar no “material” filológico empregado. Com efeito, percebe-se bem que esses dados relativos em suma ao “corpo da obra” (no sentido em que a palavra foi tomada no capítulo anterior) convertem todas as disponibilidades da linguagem efetivamente usadas num conjunto de materiais de que o escritor é obrigado a se servir e cujos recursos utilizará como puder. Por exemplo, o lugar do acento tônico em francês, para todos os efeitos de escansão quando se deseja um verso que comece por tempo forte, leva a recorrer seja a um morfema tônico (*or, donc*; fato freqüente em Leconte de Lisle), seja a um vocativo ou imperativo, ou ainda a um efeito de “rejet”, que coloca em evidência um semantema monossilábico (“truque” freqüente em Paul Valéry). E a raridade dos monossílabos em francês é um fato relativo à matéria-prima de que o artista é obrigado a se servir, ao material verbal de que dispõe. Isso terá uma influência artística perfeitamente comparável à que terá, por exemplo, na arquitetura e escultura egípcias, a dureza das pedras utilizadas, a raridade da madeira, etc.

Não insistamos mais nisso tudo. Apenas lembremos ainda que todas essas condições relativas à matéria são em si mesmas independentes da arte. (Por isso, a “forma gramatical” não conta entre as “formas” propriamente estéticas que convém considerar na literatura e que são apenas, não o esqueçamos, as formas do primeiro e segundo graus. Elas só assumem importância artística quando a matéria, indispensável ao estabelecimento do corpo da obra, limita os possíveis ou impõe estruturas que reagem sobre as formas artísticas propriamente ditas. Tornaremos a encontrar esses problemas, mais adiante, a propósito da música e do papel que nela têm, em relação à organização artística do fato musical, as leis físicas estudadas em acústica.

Tratemos, agora, de nosso primeiro problema, relativo à situação particular da música e da literatura (mais especialmente a poesia), no sistema das belas-artes, situação essa que as faz, de certo modo; complementares.

CAPÍTULO XXVII

MÚSICA E LITERATURA COMO ARTES COMPLEMENTARES

Dizíamos, pois, que a música é uma arte do primeiro grau e a literatura do segundo e que a arte complementar de cada uma delas (uma música essencialmente representativa, uma literatura sem significações evocativas) quase não existe.

Seria, então, possível tentar simplificar o quadro das artes colocando a ambas no mesmo setor e fazendo da música a arte do primeiro grau a que corresponderia, no segundo grau, a literatura? A idéia não deixa de ser tentadora. Mas, se a examinarmos com cuidado, é impraticável. O sistema de *qualia* elementares que cada uma emprega — ruídos da voz articulada, num caso, notas da voz modulada, humana ou instrumental, em outro — é demasiado diferente para permitir tal relação. Se já podia parecer ousado correlacionar assim o par escultura e arquitetura, pelo menos a identidade do sensível próprio, nessas duas artes — o volume, a forma tridimensional — legitimava a ousadia. Não, porém, no caso presente. Sem dúvida, física e sensorialmente, há grandes relações entre os dois tipos de “sensíveis”, que se destinam ambos à audição e cujos suportes físicos são vibrações que diferem apenas pela complexidade do período. Mas, se levarmos em conta (coisa essencial) a organização dos *qualia* em gamas, a diferença é enorme. A gama dos ruídos vogais e consoantes, organizados em sílabas, e a gama dos sons puros dos músicos não têm relação alguma, nem em seus elementos qualitativos, nem em sua estrutura. Ora, é uma lei fundamental, nessas relações por pares, que na arte do segundo grau se deva encontrar, pela simples anulação do parâmetro representativo, a arte correspondente do primeiro grau que está implicada em suas formas primárias. No máximo, pode-se dizer que uma música totalmente bárbara, de alguns primitivos ou de alguns civilizados que se divertem em imitá-los, como Darius Milhaud por vezes o fez, ao utilizar a bateria ou instrumentos “de ruído” (ou mais ainda Bela Bartok), contenta-se

com sucessões rítmicas e, até certo ponto, melódicas de ruídos e não de sons puros, obtidas por instrumentos tais como o tantã, aparelhos xilofônicos desafinados, tambores, castanholas ou crótalos, sistros, etc. Entre tal arte e a silabização prosódica pura, existem algumas relações evidentes. Contudo, essa arte tão primitiva, que está na origem da música, ainda é apenas um germe. A verdadeira música surge só no momento em que suas estruturas tomam como meio básico o som puro.

Assim, pois, apesar dessa zona de afinidade primitiva, os meios sensíveis da música e da literatura permanecem bem distintos.

Entretanto, veremos que, até certo ponto, a literatura supre a arte do segundo grau que falta à música e que, por sua presença, ela é, até certo ponto, responsável por essa carência musical. E inversamente, a música supre a arte verbal do primeiro grau, ao mesmo tempo que a desestimula por torná-la inútil.

Vejamos, inicialmente, a música.

Não há dúvida de que ela seja uma arte do primeiro grau. Muitas obras musicais (uma fuga de J. S. Bach, um *Arabesco* de Schumann servirão de exemplo) são puras curvas melódicas ou puras combinações de cores harmônicas, sem que haja necessidade de procurar outras razões para sua existência estética além daquelas que são inerentes à arquitetura sonora, ao meandro da melodia, à ondulação dos ritmos, ao frêmito ou à eclosão dos acordes. Aqueles que não consentem em admirar a música, a menos que ela os faça pensar em outra coisa — fugas sonhadoras e vagas, ou visões de flores, paisagens, corpos dançando, rostos — não gostam de música ou não sabem amá-la e a desconhecem.

Essa música pura, sem alusão alguma às coisas deste mundo, contudo, não é também toda a música. E, sem que jamais essa arte se estabeleça de modo sistemático no segundo grau, ela vai, entretanto, bastante longe — mais do que por vezes se imagina — no caminho da representação.

Não pensemos apenas nas “harmonias imitativas”: cantos de pássaros, barulho das ondas ou apito de locomotiva. Como sabemos, a imitação é um dos meios mais elementares da arte de segundo grau. Seu meio normal é a evocação; até mesmo, precisamente, a modificação do arabesco puro pela evocação. É o que a música nos mostra muitas vezes. Amiúde ocorre que o encadeamento dos acordes ou o galbo das melodias não se possam explicar integralmente apenas pelas exigências da composição musical autônoma. A um dado momento d'*A Paixão Segundo São Mateus*, uma sucessão rápida de notas

de acompanhamento percorre subitamente, de alto a baixo, toda a tonalidade, de modo um pouco estranho, musicalmente um tanto inesperado, embora, aliás, perfeitamente integrado a todo o conjunto. Mas, finalmente, se não soubermos que nessa passagem, segundo o texto, o véu do templo se rasga de alto a baixo, não teremos a chave completa do fato musical. Imitação? Não. Tanto menos imitação quanto a própria noção de alto e de baixo, para designar as notas que correspondem a vibrações de freqüência maior ou menor, é convencional. A convenção é-nos, porém, tão familiar que não hesitamos em atribuir valor evocativo e mesmo, até certo ponto, descritivo, a essa sucessão de notas.

Quantas inflexões musicais hão de assim se apresentar com valor semelhante — sonoridades graves e amplas, ou agudas e vivas, jogando com as mesmas oposições da luz e da sombra, de lentidão ou de vivacidade, de murmúrios ou de explosões súbitas, hesitações tonais, cadências “rompidas”, “interrompidas”, marchas harmônicas de implacável progressão, modeladas pelo decurso dos eventos... Não será por alguma razão que, no “Passepiéd” da *Suite Bergamasca*, de Debussy, desde que tenhamos presente ao espírito o poema de *Festas Galantes*:

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques...
[Vossa alma é uma paisagem escolhida
Que máscaras e bergamascas vão encantando...]

podemos facilmente localizar, aqui

Le calme clair de lune triste et beau
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
[O calmo luar triste e belo
Que faz sonharem os pássaros nas árvores]

e lá

Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres?
[Os grandes jatos d'água esbeltos entre os mármoreos?]

E, se observamos o cuidado com que o músico, até o último compasso, evita dar a nota decisiva que precisará a escolha entre duas tonalidades, uma maior, outra menor, mantidas em perpétuo equívoco, não será porque tudo isso tem por comentário, no poema, os seguintes versos:

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur?
[Cantando em modo menor
O amor vencedor e a vida oportuna
Eles não parecem acreditar em sua felicidade?]

Não dizemos apenas que os dois mundos, o musical e o poético, calcam as formas um no outro ou que o músico se inspira no poeta; dizemos que sua intenção expressa é oferecer fatos musicais suficientes por si mesmos para suscitar todo um mundo análogo ao do poema, embora certamente mais vago (no caso, a música e o poema estão em correspondência, não por um copiar a outra, mas como se fizessem eco a um mesmo universo que ambas apresentam).

E até não se poderia afirmar com segurança que se trata de um mundo mais vago, pois, enfim, Verlaine sugere tais imagens apenas para com elas descrever uma alma. Assim, estaria enganado aquele que tomasse, como presenças concretas e precisas, as árvores, as máscaras ou os pássaros. Talvez o músico represente mais diretamente os "fatos de alma", se podemos falar de tal modo, do que o faz o poeta, que só os evoca graças a um rodeio.

Não esqueçamos, finalmente (e isso já nos mostra o problema ou os erros da idéia de expressão, à qual teremos de voltar tantas vezes), que não se trata aqui da alma do músico; *Vossa* alma é uma paisagem escolhida. . . , alude, sem dúvida alguma, a uma alma feminina. Uma alma representada, e não uma alma que procura expressar-se, exteriorizar suas alegrias e dores.

E demos o mesmo valor descritivo a todas as composições da música dramática, a todas as obras onde é visível que o fato musical está formalmente calcado em acontecimentos, entre os quais sucessões de paixões diversas. . . Justamente aqui é preciso acautelar-se — uma vez mais e teremos de insistir nisso de novo, a respeito da poesia — contra os perigos que traz a idéia de expressão. É tão banal e tal falso, axioma de uma estética tão rudimentar, dizer que "a música exprime os sentimentos!" Não será demais mostrar aqui, de passagem, a monstruosa insuficiência da afirmação.

Lembremos, de início, quanto é obscura e imprecisa a própria noção de expressão que joga confusamente com idéias totalmente distintas: 1.º, de exteriorização de coisas interiores; 2.º, de manifestação dessas coisas por sintomas (como uma fisionomia "expressiva" e móvel revela perpetuamente, pelas modificações físicas, os fatos

psíquicos concomitantes); 3.º, de transmissão, de autor a ouvinte, de certos estados de alma que se supõem finalmente idênticos em ambos, ou pelo menos compreendidos pelo ouvinte como sendo aqueles do autor com quem ele simpatiza; enfim 4.º, da tradução artística dos fatos do universo do discurso, por meios evocativos ou descritivos. Se tomamos a idéia de expressão apenas no último sentido, como significando apenas a evocação, o fato de apresentar sentimentos como realidades contidas no universo do discurso, está bem: isso é válido para toda música representativa que nos fala (entre outras coisas) das paixões da alma. Mas, então, evitemos equívocos quanto às demais acepções da palavra e evitemos a palavra que alimenta tais equívocos. Digamos tão-somente que a música evoca representativamente os sentimentos, que deles ela oferece uma realidade artística, por hipótese, como do mesmo modo o fariam um amanhecer ou um mar revolto. E digamos ainda que a redução do que assim é expresso (qualquer que seja o sentido da palavra) apenas aos sentimentos, é uma restrição absurda. Como se a música também não expressasse idéias, imagens, seres ou coisas de toda sorte! Lembremos também que, na medida em que uma arte, e a música especialmente, evoca sentimentos, não é forçoso que esses sentimentos sejam os do próprio autor: como no caso da poesia, podem ser aqueles que o autor atribui a si mesmo, real ou ficticiamente, seja os de uma personagem, no drama lírico, ou ainda os de um ser mítico, de um "Eu" que não é, na verdade, nem o autor, nem o ouvinte, nem qualquer personagem de um drama. Enfim, mesmo se tais sentimentos tivessem sido sentidos efetivamente pelo autor, o fato seria anedótico ou biográfico, talvez de interesse histórico considerável, mas bem distinto do interesse estético. Amiúde, é preciso negar que eles sejam causa da obra ou sua matéria, independentemente de toda intenção de criação artística, para a qual são, no máximo, causa ocasional ou, por vezes, documentação útil, ou atmosfera geral favorável, e mais nada.¹

A tese da música, reduzida a exprimir essencialmente sentimentos, é uma restrição absurda e, ao mesmo tempo um curto-circuito antiestético, que estabelece, entre o autor (ou mesmo o intérprete)

1. Sabemos, por exemplo, que a paixão (se assim se pode dizer) de Wagner por Mathilde Wesendonck está relacionada de muito perto à composição de *Tristão e Isolda*; sabemos, porém, que Wagner se lançou a essa aventura, muito conscientemente, no interesse de sua criação, a fim de entrar num estado de alma favorável a esta; e que seria absurdo dizer que ele escreveu *Tristão* para exprimir essa paixão, quando, ao contrário, ele suscitou a paixão para melhor aprofundar-se nos sentimentos que a obra exigia e devia evocar.

e o ouvinte, uma relação para a qual a obra de arte se tornaria inútil ou, em todo caso, seria puro pretexto. Certamente o homem que faz a corte a uma mulher pode tentar comovê-la, recitando belos versos ou mostrando-se bom cantor. Aceitemos tais astúcias como um fato, mas convenhamos que essa não é a função metafísica da arte — ainda que do autor para os ouvintes. Não. A única tese aceitável é dizer: além das obras que não exprimem nada, porque se bastam por si mesmas — porque seu ser direto é que, por si só, merece o interesse e a existência artística —, há obras musicais que desejam evocar todo um mundo mais ou menos análogo àquele da realidade cósmica. E, nos seres do mundo assim evocado, podem figurar mil presenças de toda sorte, entre as quais os dados do sentimento podem ter um lugar, embora exatamente como os da percepção, da ideação, da própria volição, etc.

É inegável que, nas *Estepes da Asia Central*, Borodine desejou evocar uma vasta planície, um acampamento de nômades asiáticos, uma tropa de soldados russos que passa, etc. Também é inegável que a melopéia criada, antes e depois da passagem dessa coluna em marcha, explica-se, menos pelo fato de poder ser atribuída a esta ou aquela personagem, do que por simbolizar, evocar, exprimir, se quiserem usar o termo (não briguemos por isso), o espaço, o encanto próprio da grande planície, do vento, da estação, da marcha sem destino... Com ela acontece (e com os demais fatos musicais, quando se podem relacioná-los com precisão à marcha de um cavalo, de um camelo de Bactriana, à calma e à solidão rompidas ou reestabelecidas...) o mesmo que com a música do verso que deve simultaneamente simbolizar o universo apresentado, exaltar-lhe o encanto, aprofundar e determinar-lhe a alma, multiplicar-lhe a força de presença e a afirmação de si. Em tudo isso, há certamente muitos elementos sentimentais. Mas restringiríamos estranhamente a magia da arte, se disséssemos que há apenas isso ou que isso é a única coisa que pode interessar aqui.

Dir-se-ia mais adequadamente — e apenas, então, começariam as dificuldades —: tudo isso está muito bem, mas se não tivéssemos lido o título, se não nos tivessem fornecido com bastante precisão, com palavras (portanto, literatura) e não música, o tema cósmico exato, poderíamos descobrir apenas através desta todas essas belas coisas?

Reside nisso, evidentemente, a dificuldade. Felizmente, disseram-nos: *Manhã*, ou *Noite em Granada*. Então, de passagem, saudamos e reconhecemos facilmente os raios do sol levante, os guizos do burro

e assim por diante. O tema, porém, foi-nos revelado antes e por meios não musicais. Caso contrário, não teríamos sido mais espertos talvez do que o célebre literato que, segundo dizem, ouvia, certa feita, a *Pastoral*, pensando embora que se tratava da *Paixão* e localizava o último suspiro do Cristo agonizante lá onde o músico tinha desejado situar o canto da codorna.

É exato. Notemos, contudo, que tal situação nem é constante na música, nem específica a essa arte.

Para começar, a música tem por si mesma recursos, amiúde suficientes para nos orientar, para apresentar o universo do discurso com meios estritamente sonoros. Em certas cenas da *Pastoral*, algumas imitações — cantos de pássaros (cuco, codorna, são verdadeiramente indubitáveis), barulho do vento, trovão — já de início, apresentam-se nítidas o bastante, para em suas linhas gerais, fixar o cenário, com a intenção de evocar coisas da natureza. E pouco a pouco, torna-se também mais preciso o murmúrio do regato e mesmo o rastro de luz do relâmpago. Outras evocações têm caráter social: por exemplo, as danças camponesas.

Esses tipos de simbolização social são freqüentes em música: já lembramos o caso da valsa e do minueto de *Don Juan*. Quando Schumann, na abertura de *Herman e Dorotéia*, introduz fragmentos da *Marselhesa* (já utilizados, com intenções diferentes, em seu *Carnaval de Viena* ou em *Os Dois Granadeiros*), sugere paralelamente a aproximação dos exércitos franceses de modo tão claro quanto se mostrasse a bandeira tricolor. Não estará procedendo de maneira diferente do pintor que tornará mais nítida uma cena japonesa com árvores anãs, quimonos; uma cena egípcia com colossos ou, no horizonte, pirâmides.

Tudo isso é bastante preciso para que, no caso da *Pastoral*, a paisagem apresente-se com tanta nitidez quanto possível, não como em determinado poema guernesiano de HUGO, o qual permitiria um desenho, mas como, por exemplo, no *Vale*, de Lamartine, onde temos “bosques espessos”, o “murmúrio das águas” e a “frescura” e a “sombra”, mas, afinal de contas, tudo mais vago ainda do que na *Pastoral!*

É verdade que indicações precisas como essas, em geral, não aparecem em música. Mas, por que razão a música se esforçaria por dá-las, quando o título já basta? Trata-se de uma placa indicativa colocada no começo do itinerário (e, por favor, o pintor não faz o mesmo quando especifica: *Vista de Concarneau* ou *Retrato da Srta.*

Fúlana de Tal? Que estou dizendo? Quando passamos de automóvel por uma cidade ou por um rio, não gostamos de encontrar uma placa? E, contudo, o Epte ou a igreja de Magny, bastam-se a si mesmos, sem a indicação. É verdade que certo grau de precisão geográfica — Granada ou a Ásia Central — não pode ser facilmente alcançado sem a palavra. Contudo, assim que esta foi murmurada, constatamos que a descrição do universo assim suscitado é precisa e tópica — que é mesmo reveladora e que a música nos ensina, acerca do que descreve, muitas coisas. Sei o mesmo (não as mesmas coisas evidentemente, mas coisas muito verídicas e preciosas) acerca das estepes em questão, ao escutar Borodine ou ao ler Prjevalsky. E se o músico diz baixinho, tão depressa e logo de início, a palavra enigma, tem lá suas razões, que são artísticas: isto é, precisamente poupar-nos o contra-senso estético de considerar sua música como um enigma a adivinhar. Não se atormentem, diz-nos ele, como esses ouvintes sem programa que, para não dizer tolices, procuram apreender algum pormenor a fim de se certificarem se ouviram *A Morte do Cisne* ou *O Festim da Aranha*, *Antar* ou *Scherazade*. Adivinhação sem valor. Eis aqui o programa: tranqüilizem-se e agora escutem a música.

E isso acontece também nas outras artes. Sem dúvida, por menos cultura que eu tenha, não hesitarei em reconhecer, no quadro de Delacroix, a barca de Dante ou, no de Rossetti, as almas volantes de Paulo e Francisca. Mas saberei de saída que este é o retrato de Mlle. de Lambesc ou que tal navio é tido como o de Cleópatra, se não me avisarem? Agora informado, só pensarei na pintura. De resto, também nos *Pastores da Arcádia* recorre-se à literatura (no sentido amplo), pois, enfim, leio uma inscrição. Mas, inversamente, o literato há de recusar-se sempre a recorrer ao desenho, mesmo que seja um croquis topográfico? Assim o faz Edgar Poe, numa passagem de *Arthur Gordon Pym*, ou Sterne, que renuncia a exprimir com palavras o gesto do caporal Trym para fazê-lo pelo simples arabesco. E acaso não sabemos que os poetas recorrem constantemente a um meio visual — alínea, branco — para precisar o ritmo dos versos e das estrofes? Evidentemente, nem sempre isso é necessário e podemos ler os alexandrinos de Paul Fort, escritos sem interrupção como a prosa, e restabelecer sem dificuldade a escansão, se tivermos um pouco de ouvido; contudo, duvido que, em alguns poemas contemporâneos, se possa reconstituir exatamente o ritmo desejado pelo poeta, se supirmos a indicação do dispositivo tipográfico (e em tipográfico há gráfico).

Não há, pois, razão alguma para opormos apenas à música um purismo que não levamos em consideração no caso das demais artes.

E uma vez que lhe concedemos o breve recurso inicial à palavra, pelo título ou, quando necessário, pelo texto de uma frase cantada, vemos que, muitas vezes, ela vai bem longe no segundo grau. A música pode ser amplamente representativa.

Entretanto — e é esse o fato essencial — não há divisão alguma desse setor (o que tem como meio específico os sons puros) em duas artes distintas, separadas, *uma autônoma, outra representativa*. Há continuidade; e a música mais representativa — salvo fantasias sem alcance e duração, batida na madeira do piano, quando se fecha a *caixa de música*, deslizar contínuo do dedo na corda do violino para que o asno zurre, etc. — permanece sempre estruturada como a música pura. É ela que constitui o corpo e o coração, o esqueleto e a espinha dorsal da música, mesmo representativa. Ela é única e essencialmente a música. E os estilos mais imitativos não transpõem os limites de uma estilização muito exagerada. O cuco ou o rouxinol, a gota d'água que cai ou o vento que sopra, cantam em notas da gama musical e em acordes harmonicamente regulares. A coisa sonora, mesmo se tomada à natureza, é repensada e criada de novo, segundo a exigência estrutural própria da música, arte do primeiro grau. No máximo, podem-se comparar suas representações mais concretas às estilizações extremas dos animais ou das flores pintados com cores convencionais e inscritos em arabescos precisos, encontrados nos biombos chineses, nas faianças persas; ou ainda aos “testes de folhas” de Villard de Honnecourt; talvez mesmo apenas àquelas ramagens, àqueles lambrequins, àquelas figuras fantásticas que, livre e parcialmente, tomam emprestado à natureza fragmentos de animais e aparências fantasmagorizadas em monstros ou flores arbitrarias, imediatamente restabelecidas na ramagem. Se as artes plásticas nunca tivessem ido mais longe na imitação do real, não se pensaria em criar, na classificação das artes, uma divisão à parte, diferente daquela das artes decorativas, para a pintura e o desenho de imitação.

E por que isso? É que as exigências da estrutura verdadeiramente musicais são tais que, quando a imitação quer ir longe demais e liberta-se da extrema estilização, vemo-nos obrigados a renunciar à própria música, a infringir suas leis primárias, de tal modo os fatos naturais são pouco conformes a essas leis! A imitação deixa de ser, então, o cantado para se transformar no falado, no gritado, no próprio zurro (penso no hi-han! da *Missa do Asno*, bem como nos glissados continuados do violino). A essa altura, rompem-se os quadros estruturais de base.¹

1. Desse modo pode-se mesmo sair dos quadros estéticos. Seria preciso dizer que é perfeitamente possível criar um sistema convencional de símbolos

Ora, mesmo a descritiva sentimental em música sai desses quadros, assim que acompanha muito de perto os movimentos reais da alma, o decurso natural dos fatos psíquicos, que não comportam nem os retornos regulares, nem os balanceamentos, nem as passagens arquetônicas de uma tonalidade à outra, nem as cadências regulares e as cláusulas quase estereotipadas que a forma musical exige.

Por vezes, já se disse que seria necessário romper com toda esteireotipia, pôr a música em liberdade, livrá-la da estilização, dos retornos regulares, das "caduquices" (como disse a respeito Beaumarchais) para dar rédeas ao sentimento, à aventura, à vida, à procura das luzes e sombras, às vozes do vento ou do mar, ou às inflexões naturais da paixão. Mas que se tome cuidado: isso não é libertar a música (cujas evocações mais falantes de um Debussy, por exemplo, uma vez que o citamos, ou de um Honegger nunca desconhecem a estilização essencial): ao contrário, é sujeitá-la, forçá-la a renegar suas leis autônomas para se submeter à função representativa que não é sua vocação essencial. E, passado o ponto preciso de equilíbrio que justamente define a estilização, caímos, ou no passatempo da "imitação de ruídos", ou então no patético grosseiro como os maus cantores de ópera que procuram fazer sucesso, junto a um público musicalmente ignaro, por meio do "falado", do "gritado", do "suspiro profundo".

Aliás, qual a vantagem de ultrapassar esse ponto de equilíbrio, de aventurar-se nesses escolhos, de alterar a musicalidade nas intenções evocativas, quando é tão fácil à música contribuir para o segundo grau da arte pela síntese com a literatura que ocupa fundamentalmente esse grau? A arte lírica, ao fundir no canto a voz articulada e a modulada, não apenas concede a si mesma por esse modo todos os recursos da colaboração poética, a fim de estabelecer o universo da obra, como também se liberta das necessidades propriamente descritivas e traz à obra comum o que só ela pode dar-lhe: a variedade, a independência ou elasticidade de ritmo, a magnificência, a fantasia, o tom ou a ternura das melodias, a riqueza de harmonias pelas quais nunca a poesia, apenas com os recursos dos sons da linguagem, há de verdadeiramente rivalizar com ela. Por outro

musicais (compreenda-se aí: tomados à ordem dos sons puros) em perfeito estado de dizer coisas precisas e de constituir uma verdadeira linguagem? Lembremo-nos da "língua universal" do lionês Sudre, no século XIX. Essa linguagem, porém, perderia imediatamente todos os seus poderes propriamente musicais ou artísticos, pelo fato de se submeter às exigências sintáticas, às fraseologias regulamentadas pelo sentido, que se oporiam imediatamente à sintaxe e ao fraseado musical autônomo.

lado, a existência de um enorme sistema de simbolizações fonéticas, pela linguagem, e a extrema comodidade de a eles recorrer, por uma síntese tão facilmente praticável quando se trata de determinar o cenário, apresentar ou caracterizar os seres, ou explicar as idéias, sempre desencorajará a música de tentativas para competir, nesse campo, com a literatura e transportar-se integralmente, com armas e bagagens, para o segundo grau da arte.¹

Lancemos agora um olhar para o lado da literatura e para a situação simétrica que nela se observa.

Dizíamos que a literatura é uma arte do segundo grau, que emprega essencialmente, numa função geral de representação, o material fonético acrescido de todo o importe semântico das palavras, segundo as sistematizações completamente constituídas que são as diversas línguas.

E, como em todas as artes do segundo grau, é possível distinguir nas obras literárias uma forma primária (o arabesco fonético dos sons da linguagem) e uma forma secundária (o conjunto de todos os dispositivos que acionam esse importe semântico).

Pode haver uma arte verbal do primeiro grau? A forma primária do fato literário pode ser isolada e constituir obras autônomas, como numa arte especial? Pode haver, há obras que utilizam os sons da linguagem sem nenhuma acepção de seres e coisas evocadas de acordo com as convenções usuais da significação das palavras?

1. Cem anos atrás, os literatos não apreciavam muito a arte musical. Pensemos em Victor de Lapradé que se deu ao trabalho de escrever um livro *Contra a música* (é o título da obra). Nele mostra sobretudo a frivolidade dessa arte com o seguinte argumento: "É difícil imaginar, diz ele, um magistrado, um professor universitário, que se sente ao piano para tocar!" Encontrámos em outros poetas, como Banville, palavras igualmente acerbas contra a arte musical. Mas o argumento pelo grotesco é fornecido por Émile Augier (em *Cinto dourado*). Fala-se aí de um músico, chamado Lambara (por alusão ao Gambara, de Balzac) e são-lhe atribuídas idéias que se inspiram em Sudre: "Na infância das línguas, qual é o instrumento do pensamento? a arquitetura. Quando a língua está constituída, o pensamento dela se apodera e abandona a arquitetura em decadência. Hoje, estamos na decadência da língua, mas a música está a postos". Na peça, a essa altura, ele é coberto de ridículo e será brilhantemente refutado do seguinte modo: "ponha-se ao piano e toque isso — Mas, o quê? — Isso que acabou de dizer". — Apesar dessas zombarias infantis, resta, entretanto, o fato de que a música está perfeitamente apta para exprimir pensamentos. Mas não são normalmente os mesmos que a literatura pode exprimir. Só isso. Trata-se de todos os pensamentos que formam, por si mesmos, um mundo arquetônico sem ter de passar pelo desvio de uma referência precisa às coisas e aos seres que povoam o mundo da experiência cósmica concreta ou às abstrações que daí se originam.

Já dissemos que, em linhas gerais, esse primeiro grau da literatura não existia como arte autônoma. Não quer isso dizer, contudo, que não se possam encontrar alguns indícios. Sem levar em conta algumas tentativas limitadas e discutíveis, que seriam mais ou menos relacionadas (segundo seu estado civil histórico) ao falecido futurismo,¹ o fato é mais ou menos representado por todas as vocalizações e silabações arbitrárias dos refrões, cantigas infantis, as fórmulas encantatórias; todos os *traderidera*, *mironton mirontaine*, *carabi titi*, *carabo toto*, *lireli*, *lullaby*, *hài mài e hòi luli*; sem omitir *am stram gram*, *pic et pic et colegram*; ou o *hat sanat huat*, *ista pista sista*, *domiabo damnaustra* do velho Catão, nem *Abracadabra* ou *Abraxas*.² E também se deveria pensar na glossolalia do cristianismo primitivo contra a qual São Paulo, que a execrava, só ousava reagir com muita prudência.³

Em suma, por que, isso não pode constituir verdadeiramente uma arte e permanece no campo das brincadeiras infantis, das fantasias curtas ou dos dadaísmos? Em boa parte, certamente, devido

1. Seria o caso de pensar naquela "poesia de pássaro" do poeta belga de língua francesa (se assim se pode dizer), Jean-Jacques Gaillard: "Tinkswoti ti ti orki dudiuru duid; karraik dior du zwerr..." etc., etc. (o poema é muito longo). O texto apresenta-se como poesia "internacional" (e com efeito...). Será isso suscetível de ir muito longe? Talvez baste um exemplar. Observemos, contudo, que não é ainda a "poesia pura" (nesse sentido), uma vez que nos pedem para não esquecermos de pensar em pássaros. Como tal, aliás, não é inteiramente novo: "Tio, tio, tio, tinx... trioto, trioto, totobrix... Epopi, poi, popoi, torotorotorotix, kikkabau, kikkabaut, torotorotorototolililix". Estes são versos de Aristófanes (*Os Pássaros*, ato I, cena III).

2. O que, bem entendido, é intraduzível e corresponderia ao português *tiro tiro lá; bão ba la lãõ; une, dune, trê, salamê, mingüê...* (N.T.)

3. A tais silabações livres, acrescentar-se-ia o emprego de sílabas que constituem palavras da linguagem corrente, mas que são utilizadas, por exemplo, no refrão sem qualquer significação (o que, por conseguinte, lembra mais o psitacismo do que a batologia). *Bela maçã de ouro sairá para fora; meu gato, meu rato, meu lobo, meu coelho branco; andando devagar, matraz de rodas* (?), etc., etc., sem contar aquele refrão grotesco que usa em vão as palavras cogumelo, tabaqueira ("E ainda se somente houvesse a tabaqueira", suspirava em alexandrinos Franc-Nohain). Ver ainda a intervenção da palavra *mirliton* (espécie de cana) na seguinte poesia pura, citada nos *Miseráveis* como datada do século XVII (ignoro as fontes): *Mirlababo, surlababo, mirliton ribon ribette; mirlababi surlababo, mirliton ribon ribo*. Hugo via aí algo que fazia pensar no fogo-fátuo. Por que não? Seguindo tal raciocínio, isso corresponde a certo motivo musical da *Danação*. Lembremos que existe, na literatura de "nursery", uma brincadeira inversa que consiste em dar, a palavras realmente providas de sentido, a aparência da batologia (*Chat vii rôit chaud, rôit chaud tenta chat — Gato viu assado quente, assado quente tentou gato, etc., etc.*).

ao constrangimento provocado, enquanto abuso do verbo, por essa garrulice, paródia da linguagem real, fala de criança, palavreado de louco, ou talvez relembração atávica do “canto passional” sem palavras distintas que, para alguns autores, estaria nas origens da linguagem. Mas, sobretudo, isso se deve ao fato de que, quando nos lançamos nesse caminho com a intenção de chegar realmente a algum resultado estético, é evidente que a forma arabesca logo é aperfeiçoada pela atenção concedida à altura do som, que o acento tônico introduz (em certas línguas surgem diferenças que vão até a quarta); e porque, ao tomarmos tal direção, realizamos um progresso tão grande com a substituição da voz falada pela voz modulada que somos levados à música propriamente dita. Esta oferece de imediato uma tal riqueza de meios, uma tão evidente, tão indiscutível, tão esmagadora superioridade estética de resultados que logo a desajeitada, bárbara, pueril ou agressiva batologia só tem de esfumaçar-se ou permanecer no estreito domínio que pode ocupar, em aparas miúdas e bizarras no atelier da marcenaria literária.¹

Isso não impede, de modo algum (talvez, ao contrário), que essa mesma música bárbara ou quase primitiva, incapaz de se sustentar como arte autônoma, não adquira uma força, uma grandeza, um prestígio, um valor de sortilégio ou de encantamento extraordinário, quando integrada, para tornar-se a alma encantatória, na coisa literária normal e completa, isto é, nesse edifício imenso cuja envergadura comporta todo um mundo de seres e coisas, de presenças espirituais (sensíveis ou nocionais, imaginativas ou sentimentais), universo em cujo centro o arabesco poético situa uma voz cantante.

O que há de surpreendente nisso? Sabemos todos — e é a insídia mais usada, mais conhecida, mas também a menos evitável — o tipo de enfeitamento que pode advir de semelhantes associações — do canto corso que se eleva no torpor da tarde, enquanto Calvi dorme ao sol entre suas rampas de aloés inutilmente exóticos e as muralhas inutilmente fiéis; ou do som grave da onda que rebenta ritmicamente à sombra, na praia tropical, enquanto nos surpreende que existam realmente noites tão quentes, varandas iluminadas sob os ramos de palmeiras e mulheres vestidas de

1. Há vinte anos, um desdobramento curioso dessas “aparas”, foi, senão produzido (já existia), pelo menos desenvolvido e afirmado como fato considerável: é o emprego em literatura de palavras inventadas, inexistentes na linguagem, como se observa em exemplos colhidos na obra de Henri Michaux, Marcel Duchamp, R. Queneau e muitos outros. Ver nosso estudo: “Sur l’Esthétique des mots et des langages forgés”, *Revue d’Esthétique*, janeiro-março de 1965. (Nota, da 2.^a edição.)

musseline branca, que não pronunciam os *r* e sabem dançar o *cocoyé* e a *sopimpa*. É a flauta do árabe, ao crepúsculo, diante do deserto: sempre caímos na cilada. É o pipilar dos periquitos que voam em pequenos bandos azuis e verdes, sob as escarpas do Soberbo, em Teresópolis; o gemido dos pássaros marinhos que sobem em bandos o Bósforo, como para justificar Loti e os romances; ou o grito dos gaviões sagrados que volteiam sobre os hotéis do Cairo, ao amanhecer. É simplesmente o imemorial conluio do rouxinol e do luar. É o murmúrio do repuxo, na noite, quando:

La gerbe épanouie
En mille fleurs
Où Phœbé réjouie
Met ses couleurs
Tombe comme une pluie
De larges pleurs,
[O ramalhete desabrochado
Em mil flores
Onde Febe prazerosa
Põe suas cores
Cai como uma chuva
De grossas lágrimas,]

e não podemos deixar:

d'écouter la plainte éternelle
Qui murmure dans les bassins.
[de ouvir o queixume eterno
Que murmura nos tanques.]

É, então, difícil não dizer:

Lune, eau sonore, nuit bénie,
Arbres qui frissonnez autour,
Votre pure mélancolie
Est le miroir de mon amour.
[Lua, água sonora, noite abençoada,
Árvores que estremeceis ao redor,
Vossa pura melancolia
É o espelho de meu amor.]

Trata-se certamente de uma ilusão, de um engodo. Mas, por que espantar-se ou escandalizar-se com a simplicidade, a banalidade da armadilha, quando seu princípio estético é tão digno? É apenas a multiplicação mútua, a amplificação de um pelo outro em eco, do amor e seu cenário, da música e a ficção teatral, do rito e a piedade, e, em geral, de toda combinação que justapõe de um lado

um universo, de outro um feitiço — uma cerimônia, um encantamento, mas também uma certa maneira do coração apertar-se, ou simplesmente um perfume, uma harmonia de cores, de modo que um pareça e torne-se efetivamente a alma do outro. Então, o feitiço — canto, gesto ritual, bater do coração ou perfume — amplia-se com toda a arquitetura das presenças, enquanto as presenças, sem ele, mudas e privadas do direito de dizer um segredo, recebem desse pequeno arabesco ou dessas poucas notas um acabamento supremo, que parece essencial e necessário, de modo que ele se assemelha ao próprio reflexo de seu ser, e parece vir das profundezas, como se não fosse o rouxinol que cantasse, e sim, as árvores, a noite, a lua.¹

Ora, luar \times canto do rouxinol = cintilação do mistério noturno. E, *mutatis mutandis*, acontece o mesmo com a poesia.

É mentira, se quiserem, mas mentira criativa e tética, quando se trata de arte, pois realiza aquilo a que aspira. É uma das operações instauradoras mais poderosas, mais surpreendentes da arte o fato de que precisamente essa síntese de um canto, de um arabesco, de um gesto ou de uma forma com mundo de coisas, seja suficiente para gerar, com uma dimensão a mais, uma vida nova do conjunto assim construído.

E quem compreende bem tais coisas compreende melhor também o contra-senso que há na idéia já indicada há pouco a respeito da música, e que se torna à encontrar para a poesia, de procurar uma relação de *expressão* entre o universo apresentado e a forma arabesca que, ao entrar em síntese com ele, produz tais efeitos. É

1. Seria interessante, embora um tanto longo, fornecer a abundante bibliografia das relações entre a lua e o rouxinol, na literatura e na estética, a fim de mostrar o quanto é irresistível o tema banal. Sabe-se que Kant não desdenhou escrever uma página a respeito (na *Crítica do Juízo*). Só acerca do rouxinol, contentar-nos-emos em lembrar a apóstrofe de Delacroix aos poetas a quem pede que nos façam acreditar que nunca ainda ouvimos falar do rouxinol. Sobre a lua, eis uma opinião de Mallarmé, quando designado para Paris, escreve a François Coppée dizendo que não tem mais preocupação alguma, salvo uma única “mas ela me devora: é a que me causa, em toda parte, a Lua, cujo valor exato não concebo”. Assim, confia ele a Coppée sua esperança numa época esclarecida onde se há de poder enfim “dissolver quimicamente” a Lua que ele despreza. Entretanto, Mallarmé já tinha escrito:

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs...
[A lua se entristecia. Serafins em pranto...]

etc. Mas talvez achasse que, depois desses versos, a Lua real perderia qualquer utilidade.

precisamente tomar o efeito pela causa; é suprimir ou desconhecer, cegamente, a própria operação da arte aqui, ou seja, justamente a de criar, pelo todo assim constituído, relações criadoras e dinâmicas e realizar assim uma espécie de ovulação fecunda de onde brota uma nova realidade. Seria tão absurdo explicar a geração biológica dizendo que a gameta masculino é a expressão do gameta feminino quanto afirmar que a melodia ou arabesco em questão é a expressão do mundo das coisas, ao qual ele se une, insuflando-lhe uma nova vida, ou antes, procriando com ele um novo mundo, mais profundo, transfigurado, rejuvenescido, iluminado.

Que faz o poeta (e no caso, ele não faz nada diferente de todos os artistas da mesma ordem, de todos os que praticam as artes chamadas representativas)? Coloca, digamos, a água, o tanque, a lua, a amada e o amado — tudo isso, de certo modo pesado, sem alma, sem profundidade, sem brilho. E depois, confere-lhes essa alma, essa profundidade, esse brilho, essa espécie de leveza divina e de vôo aéreo, por meio de um encantamento, de um ato de magia:¹ acrescentando-lhes uma música. É graças a ela — por efeito do encantamento assim operado — que a água murmura, o luar se propaga, o amor aprofunda-se em melancolia e uma bênção se propaga por tudo. Vem, então, um beócio para nos dizer: veja, a alternância dos versos de seis e quatro sílabas descreve a palpitação da água que sobe e desce; sua brevidade, por oposição aos versos de oito sílabas das demais estrofes, corresponde descritivamente ao tênuo repuxo. E a aliteração dos *n*, e a freqüência dos *m*, e toda essa música um pouco surda, aclarada ritmicamente, por outro lado, pela abundância dos *i*, é a expressão da tristeza melancólica e contudo luminosa das coisas e da alma do poeta; como os *r* e os *n* da palavra *frisson* moldam-se na mesma realidade, sentida à flor da pele, do frêmito das árvores. Tal forma reveste simplesmente tal matéria. Absurdo! A alternância dos metros e a melodia afinada em *n*, *m*, *i*, não exprimem a melancolia, e sim a *criam*; do mesmo modo o encantamento poético da palavra *frisson* força-nos a sentir à flor da pele uma impressão que, em seguida, transfere para o movimento e o rumor das folhas, criando a magia pela qual essa vã agitação

1. Tem-se maior fundamento para dizer isso acerca de um poema de Baudelaire na medida em que ele mesmo se serviu, várias vezes, das palavras: "Feitiçaria evocadora" para designar fatos dessa ordem. Cf. *Journaux intimes*, éd. Jacques Crépet, p. 28: "Da língua e da escrita, tomadas como operações mágicas, feitiçaria evocadora". Ver também *Paradis artificiels*, p. 52.

botânica e meteorológica é transfigurada e torna-se uma das vozes da harmonia noturna. E seria mesmo pueril procurar fazer com que correspondessem, termo a termo, esse *u* à lua e esse *s* ao estremecer do frêmito, quando é o conjunto, o galbo completo da melodia que atua na natureza inteira do universo novo, instaurado por essa transfiguração.

Deve-se convir, sem dúvida, que, no pormenor, ambos se correspondem de perto; que as evocações se seguem paralelamente; que, às vezes, mesmo, determinado fato de métrica — por exemplo, a substituição de um octossílabo de dois acentos por um octossílabo ternário — assume um valor descritivo local; que determinada mudança de agógica (lentidão ou rapidez da elocução) evoca lentidão ou rapidez semelhantes no ritmo dos acontecimentos ou sentimentos representados. É absurdo, porém, acreditar que é sob a influência desses acontecimentos ou sentimentos que se produz tal fato da métrica, que o ritmo do fato produz o ritmo do metro. Absurdo, porque é por causa do fato da métrica que o acontecimento ou sentimento assumem esse ritmo e começam a existir tal como os obriga a magia poética. No máximo, pode-se admitir que Baudelaire, ao fazer aqui e ali modificações tão a propósito no ritmo, criou uma magia conforme à norma natural do desenvolvimento espontâneo, objetivo, dos sentimentos. Nisso reside o valor “expressivo” do verso. Isso significa exatamente que tais fatos da métrica têm um valor evocativo (isto é, criador, não o esqueçamos), que permite submeter o valor ao próprio objeto proposto ou suposto. Pertencem (para usar ainda o mesmo vocabulário) à forma do segundo grau. Isso, contudo, deve ser interpretado exatamente do seguinte modo: na forma primária (no arabesco puro) da métrica, há um fato diferencial (por exemplo, a brusca substituição do binário esperado pelo ternário) — fato esse inteiramente formal, como se vê — cujo teor evocativo pode ser atribuído, conferido à coisa assim evocada, suscitada (o bater de um coração, uma súbita emoção). Mas o erro e o absurdo consistem em supor, por assim dizer, o mundo poético, com seus espetáculos, emoções, arrebatamentos, vibrações, como se previa e totalmente dado, feito, só deixando à operação poética o trabalho de a ele moldar-se, ajustar-se convenientemente, ou mesmo de extrair e polir, pela expressão, sua essência, e esquecendo que esse mundo só existe graças à operação poética. Em suma, consiste em acreditar, como a criança ou a leitora de folhetim, que “aconteceu” e não ver que “isso acontece” por obra do poeta, ou mais precisamente da criação poética de que

as modulações, as mudanças de metro, as eufonias, a prestigiosa silabização, constituem parte integrante e são um dos mais poderosos meios operacionais e criadores.

O erro de acreditar implicitamente que “aconteceu” apresenta-se, aliás, sob duas formas. Uma, evidentemente gritante, concerne às coisas do universo do discurso. Hão de nos dizer: aqui um cavalo galopa e, *então*, o poeta exprime esse galope por um ritmo precipitado: *le cheval galopait toujours à perdre haleine...* (o cavalo galopava sempre até perder o fôlego...) Observe-se quanto esse desaparecimento da cesura é expressivo! — Evidentemente, dever-se-ia dizer: o poeta cria um puro efeito de precipitação, com um alexandrino de certo ritmo, notadamente sem pausa na cesura, quase escamoteada. E como, ao mesmo tempo, ele nos impõe semanticamente a idéia de um cavalo a galope, é assim que modela, que realiza por meio da arte o ritmo desse galope — ao impor ao animal em plena corrida o próprio ritmo e o movimento do alexandrino, transferidos para a corrida.

O erro é mais delicado e mais especioso, quando concerne aos próprios sentimentos que se podem atribuir ao poeta. Dir-se-á, por exemplo: ele está comovido e essa emoção exprime-se por uma repetição de palavras: “*Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un mensonge*” [Deixai, deixai meu coração embriagar-se com uma mentira]. Dar-se-á mesmo a entender que tal repetição é o efeito direto da emoção, que age como causa psicológica. Ora, mesmo a psicologia do poeta já está aqui estranhamente simplificada, se esquecermos a presença de sua intenção artística de exprimir-se. Mas, na verdade, o que ele deseja (mesmo que fosse apenas para exprimir-se e supondo que seja essa sua intenção) é *colocar em estado de emoção, no universo do poema, o Eu desse universo*. O que é esse Eu? Isso é complexo (já o vimos a propósito da música, mas aqui o emprego concreto, verbal, da primeira pessoa aviva o problema). É simultaneamente um poeta essencial, absoluto, e também a imagem poetizada de si mesmo que o autor quer oferecer ao leitor. É mesmo o próprio leitor, enquanto inserido no poema, num lugar que lhe dão, a fim de participar dos sentimentos sugeridos... Bem entendido, o poeta em si pode estar realmente emocionado. E é um problema psicológico interessante descobrir como se confundem e reagem mutuamente o homem e o poeta; até que ponto a emoção pessoal e sincera (atual ou lembrada) ajuda ou entrava o esforço artístico. Mas, a *questão artística* é saber por que meios, pouco importa se

sob o império desta emoção ou não, será suscitado ou obrigado a ser esse Eu do poema, em estado de emoção — a mesma do autor ou outra mais estilizada, mais elaborada, ou mesmo mais intensa, mais profunda; seja mais universalmente humana, seja talvez mais única e mais singular; em todo caso, provavelmente, mais digna de existir e mais adequada para justificar de modo absoluto seu ser. Não duvidemos, em todo caso, que o encanto que aqui atua seja mais instaurador do que expressivo. *Aquilo que existe no poema existe pela poesia*, e não de outro modo.

Uma última palavra acerca do caráter complementar da poesia e da música, exposto em todo este capítulo.

É certo que não se deve imaginar que, em literatura, ao distinguir tão categoricamente, como se fez, a significação da palavra e sua música, se esteja reduzindo o universo do poeta, privado dessa música, à mesma lógica, à mesma estrutura grosseiramente positiva, à mesma simplicidade semântica que constitui a trama prática e racional do mundo objetivo de que a prosa sem arte (por exemplo, nas obras científicas) fornece o inventário e a descrição. Em primeiro lugar, a magia musical da poesia, ao dilatar e tornar mais flexível esse mundo, confere-lhe ou reconhece-lhe realmente profundezas, vibrações, luzes e sombras que só aparecem com os recursos artísticos. Em seguida, a interpretação ou transfiguração do mundo aparecem também no conteúdo significativo do poema. O universo poético, ou mais amplamente literário, não tem talvez exatamente a mesma estrutura, a mesma arquitetura, a mesma escala de valores que o universo prosaico. Veremos isso a seu tempo, quando estudarmos (última parte) o que se chama inadequadamente de conteúdo da obra de arte e, mais particularmente (capítulo XXXV), de universo poético. É certo notadamente que o poeta em geral tenta, e com razão, ou atenuar, ou romper com interferências como as do símbolo ou da metáfora, ou simplesmente com desvios um sentido muito preciso e muito objetivo das palavras da linguagem, de modo que engenhosamente o leitor ingênuo é impedido de dar forma mental a um universo demasiado simples, claro, óbvio.

Em resumo, mesmo se apenas do ponto de vista das significações, há, na poesia, uma presença do mistério mais ou menos habilmente mantida. Em toda beleza, aliás, há mistério e talvez possamos ver pouco a pouco as razões disso. Entretanto, por mais alterado e desconcertante que possa ser, em poesia, o sentido das palavras, ele subsiste como meio artístico constitutivo. Isso fica bem provado pelo fato de haver um limite preciso para os próprios desvios

(os fatos que acabamos de referir o estabelecem) e o poeta não pode, nem deve transpô-lo, sob pena de cair numa arte inferior e inviável. Tal limite é aquele a partir do qual o sentido atenuado das palavras deixa de *atuar* artisticamente. E, exatamente do mesmo modo, há inversamente um limite que o músico não pode transpor: aquele no qual a arquitetura autônoma dos sons deixa de atuar na obra como sua trama e de sustentá-la.

O próximo capítulo vai mostrar-nos que a música do verso, incapaz de manter-se sozinha, está contudo, tal como se encontra inserida no todo poético, muito mais próxima, em qualidade e estrutura, do fato musical do que se costuma dizer. Em outras palavras, nem a poesia pode tornar-se unicamente música, nem a música unicamente poesia. O que não as impede de avançar bastante, a música no lado poético, a poesia no lado musical.

CAPÍTULO XXVIII

DA MÚSICA DO VERSO

Resta-nos dizer duas palavras acerca dessa música do verso, isto é, do arabesco ao qual está associada a virtude encantatória cuja ação criadora e valor poeticamente instaurador reconhecemos. Ou se preferirmos, quais são os ritos, os gestos, os encantamentos ou as clavículas dessa magia?

Há muitos estudos interessantes ou excelentes sobre a música do verso e, em especial, do verso francês.¹ Para sermos breves e não repetirmos novamente o que já foi dito, tomemos por guia uma obra sólida e quase clássica: *Le Vers français*, de Maurice Grammont (4a. edição revista e corrigida, 1937). Ele diz respeito apenas ao verso francês clássico. Mas esse verso, pela monotonia de sua arte, a estreiteza de suas formas, bem como por ter sido explorado a fundo, em seus recursos, por excelentes artistas, é, sem dúvida, um dos melhores temas de estudo para evidenciar o que desejamos. Contentar-nos-emos em acompanhar essa obra e procuraremos apenas os pontos sobre os quais o esteta comparatista tem uma palavra a dizer; aos quais sua disciplina pode trazer alguns fatos particulares, alguns comentários e talvez correções, modificações. A obra citada presta-se a isso tanto mais que toma o partido de abster-se completamente de qualquer desvio, não apenas para o lado da estética como ainda da literatura comparada.

Para quem deseja estudar a literatura e, em particular, a poesia, a recusa de compará-la com outras artes e, especialmente, a música,

1. Podemos citar à parte A. L. Trannoy, *La Musique des vers*, e várias outras obras mereceriam referência, notadamente Ghyka, ao qual poderíamos, muitas vezes, referir-nos nas páginas seguintes; a P. Servien também. A obra já muito antiga de Combarieu sobre *Les Rapports de la musique et de la poésie* é absolutamente negligenciável no que diz respeito à arte dos versos, mas ainda pode ser útil à consulta no que tange à bibliografia antiga do problema. Ela contém, acerca do problema da transposição musical dos versos, algumas observações interessantes que não serão encontradas em qualquer outro lugar.

constitui certamente um direito de método, com a condição de que não se afirme que a comparação é metodologicamente impossível. Ora, não apenas a comparação é possível (com um método adequado), mas é ainda esclarecedora, na maior parte das vezes, quanto à própria poesia. Permitam-me, porém, uma analogia.

Suponhamos um naturalista que estuda uma única espécie, digamos a espécie Cavallo, e que se obrigue a levar em conta apenas o que vê, sem considerar outras espécies, sem utilizar outro vocabulário além daquele que se usa para o "cavallo". Estudo legítimo, interessante precisamente por seu caráter absolutamente monográfico. Mas, é claro, a anatomia e a fisiologia comparada poderão intervir posteriormente e, até chegar a uma revisão dos dados monográficos. O comparatista, quando chama os *canons* (lit. canhões) de metatarso, as *pincas* (lit. pinças), de incisivos e as *crochets* (lit. presas), de caninos, não se limita a mudar os nomes. Esse vocabulário, que ele deve justificar, resume e assinala, por observação, correspondências positivas entre os órgãos do cavallo e os de outros mamíferos.

E, por sua vez, o estudo de tais correspondências pode modificar a interpretação dos fatos monográficos. Ao mostrar metatarso nas "canelas", indicam-se nos estiletos os vestígios de um segundo e quarto dedos atrofiados; percebe-se a adaptação da pata monodáctila à corrida. O mesmo acontece com os dentes: ao mostrar que se trata de uma dentição incompleta, de caráter regressivo, acompanham-se os efeitos do regime herbívoro. Tais revisões são tão legítimas quanto frutíferas.

Aqui acontece o mesmo. Como a obra, que tomamos como texto para comentário, limita inteiramente sua perspectiva à poesia (e à poesia francesa), é importante e legítimo dizer quais os fatos que, nas demais artes, correspondem aos fatos alegados; averiguar por que notações comuns podemos confrontá-los proveitosamente. Pode-se, enfim, é mesmo necessário, fazer com que esses estudos se beneficiem com os conhecimentos, amiúde preciosos, adquiridos em outras áreas nas quais a teoria dos fatos em questão está mais adiantada, porque tais fatos são mais claros, os meios de investigação mais eficazes ou a documentação mais avançada. Em particular, na questão do ritmo (uma das que a estética geral mais estudou e melhor conhece), parece-nos impossível não levar em consideração os resultados de inúmeros trabalhos (ou propriamente estéticos, ou psicológicos, principalmente na teoria da *Gestalt*, ou ainda fisiológicos ou, enfim, musicográficos) que tão proveitosamente a esclareceram. Não é paradoxal ater-se a uma instrumentação teórica que, deve-se

ter a coragem de dizê-lo, parece rudimentar para o esteta profissional? Se isso acontece porque, efetivamente, a música do verso (do verso francês) é rudimentar em termos musicais, ainda assim trata-se de um fato comparativo que não pode ser considerado como indiscutível a menos que fique provado não depender ele dos meios de investigação empregados, e demonstrado que fatos mais delicados, mais complicados, mais artísticos se manifestariam, caso existissem, pelo algoritmo usado.

Desse modo, devem-se ler as páginas que se seguem. Que se vejam nelas não certamente — repetimos — uma crítica à obra (cujo interesse, importância, solidez, mais uma vez assinálamos),¹ mas pura e simplesmente as anotações, as *marginalia* do comparatista.²

É, em primeiro lugar, observemos que a própria classificação e a nomenclatura geral dos fatos poderiam ter sido consideravelmente mais bem precisadas, esclarecidas pelo confronto com a música, na qual os mesmos fatos são mais precisos, mais distintos, e já foram bem inventariados pelos teóricos, há muito tempo.

1. Quanto à solidez, trata-se sobretudo dos fatos. Naturalmente, ao lado dos fatos, uma obra como essa contém também opiniões, teorias estéticas, algumas contestáveis. Em particular, a idéia de expressão nela ocupa lugar demasiado grande e, em parte, pode ser alvo das críticas feitas no capítulo precedente. Torna-se mesmo paradoxal (em especial, naquilo que se refere ao estudo dos ritmos). Se realmente o valor artístico de um verso dependesse unicamente dos “efeitos” expressivos, modificações diferenciais da melodia pura, seguir-se-ia que um poema, que se contentasse com ser de uma musicalidade perfeita, não teria interesse artístico algum, uma vez que este principia a partir do momento em que se pode atribuir a certas inflexões da música do verso um valor descritivo ou uma significação emocional local. Felizmente, na última parte, mais pessoal e sólida, M. G. abandona as considerações sobre a expressão e procura as condições gerais de harmonia do verso francês. Pode-se lamentar que não tenha feito o mesmo com o ritmo, pesquisando suas condições gerais de eurtímia, independentemente de qualquer intenção expressiva. A eurtímia pura parece-lhe, em suma, monótona e banal. Mas é porque, como veremos adiante, ele analisa o ritmo do verso francês de uma maneira que, a nosso ver, vai reduzi-lo, com efeito, a algo muito monótono e banal artisticamente (para não dizer muito bárbaro). Assim, ao poeta restariam então apenas, como recursos artísticos, as variações diferenciais expressivas, que rompem com essa monotonia, esse ronron. Cremos ser isso bem injusto.

2. Acrescento à revisão das provas, lamentando-o, que Maurice Grammont, ainda vivo quando este capítulo foi escrito, acaba de desaparecer. Tinha eu menos escrúpulos em contestar os princípios de seu método quando o autor, vigoroso polemista, podia defendê-lo. Resta, entretanto, dizer que tais princípios são, creio eu, nefastos e esterilizantes do ponto de vista da estética comparada. A necessidade de fazer tal afirmação é ainda uma homenagem à importância de uma obra cuja própria autoridade é a razão dessa necessidade.

Quais são os principais meios musicais?

Distinguímos:

1.º O ritmo, 2.º a agógica (“movimentos” diversos, *presto* ou *andante*, *ritardando* ou *accelerando*, etc.), 3.º as nuanças (ou variações de intensidade relativas ao conjunto do “fraseado”), 4.º a melodia, 5.º a harmonia, 6.º a instrumentação e a orquestração (ou, mais geralmente, a utilização artística da variedade dos timbres).

Ora, *todos esses meios são igualmente usados na poesia*, ainda que de modo um pouco mais tosco, um pouco mais rudimentar.

Vamos passá-los em revista, a começar por aqueles cuja função é menos clara e também menos universal. São os que, por essa mesma razão, foram os menos observados e menos enfatizados por nosso autor.

a) De início, a instrumentação, a orquestração, de modo mais geral o timbre.

Pode parecer que tal meio não tenha analogia alguma em poesia. Mas seria um erro acreditar nisso: ele intervém claramente na poesia dramática e, em geral, dialogada. O *Oaristys* de Chénier, por exemplo, que seria dele sem a oposição das duas vozes, masculina e feminina? O mesmo pode ocorrer monodicamente, na dicção de um recitante hábil na utilização dos diversos registros da voz. E é apenas nesse terreno que o autor comentado considerou o assunto. Nesse caso, o fato é constituído (como as nuanças) por variações diferenciais que só aparecem na execução. A diferença aqui entre a poesia e a música está no fato da música dispor, quando necessário (sobretudo para as nuanças), de indicações escritas precisas, imperativas (*forte*, *piano*, *ritardando*, etc.) que a poesia não tem. Entretanto, uma partitura musical pode deixar todos esses fatos implícitos e, então, a situação das duas artes é muito semelhante.¹

b) A agógica é o que Grammont constata e designa sob os nomes de “mudança de velocidade” (p. 103), o que não está absolutamente correto, mas pouco importa, de “aceleração ou retardamento da fala” (o que é um tanto extenso), de “movimento”, o

1. Quanto à questão das vozes, lembremos, por exemplo, o *Dueto* dos *Romanços sem Palavras* de Mendelssohn, comparável ao *Oaristys* de Chénier. A voz de homem e a voz de mulher só se distinguem na contextura do próprio texto musical (aliás, de modo muito claro).

que é correto, se tomarmos a palavra com o sentido que tem na música.

Esses fenômenos não concernem apenas às pequenas variações no detalhe da dicção, nem aos poemas em “versos livres” (no sentido que se aplica a La Fontaine e Molière). São importantes na composição geral, sobretudo na poesia lírica. Tomemos um exemplo mais interessante: no *Retour de l'Empereur* (Retorno do Imperador) de Hugo (que é composto quase como uma sonata), quando, após o primeiro movimento de uma elocução muito rápida que termina assim:

...Chassant l'étranger, vil troupeau,
Pâle, la main de sang trempée,
Avec le tronçon d'une épée
Avec le haillon d'un drapeau,
[...Expulsando o estrangeiro, vil manada,
Pálido, com a mão de sangue manchada,
Os restos de uma espada
Os farrapos de uma bandeira,]

segue-se, não apenas com metro diferente, mas num movimento lento e solene:

Sire, vous reviendrez dans votre capitale,
Sans tocsin, sans combat, sans lutte et sans fureur,
Traîné par huit chevaux sous l'arche triomphale,
En habit d'empereur...
[Senhor, voltareis a vossa capital,
Sem o toque dos sinos, sem combate, sem luta e sem furor,
Arrastado por oito cavalos sob o arco triunfal,
Em trajes de imperador...]

é claro que temos um verdadeiro *andante* sucedendo a um *presto agitato* e caracterizando agogicamente toda uma disposição da composição de conjunto.

Grammont evoca (p. 184) questões de composição dessa ordem. Mas, ao deixar de lado a analogia musical e por restringir as questões da agógica às mudanças de detalhe da elocução, evoca também entidades tais como o “tom épico”, ou o de um “hino animado”, etc. Ora, essas são noções diferentes, relativas ao *éthos* de tais gêneros literários. Há, sem dúvida, relações de conveniência, de uso, que ligam de preferência tal movimento a tal gênero (um movimento lento a uma marcha fúnebre, etc.). Essas relações, porém, não são necessárias, e o poeta, como o músico, pode, ao contrário, extrair poderosos efeitos do contraste (e não da conveniência) entre o mo-

vimento e o tom ético. Uma marcha fúnebre num movimento rápido pode ter caráter dramático, fatal e terrível (Berlioz serviu-se muito dessas modalidades de contrastes). Seria bom, portanto, distinguir os dois tipos de fatos.

c) Chegamos à questão do ritmo que pede observações bem mais importantes.

E, em primeiro lugar, o que é o ritmo?

É a forma conferida a uma progressão pelo retorno, em intervalos iguais, dos elementos de uma organização cíclica presidida por um esquema tão simples quanto possível, que reproduz indefinida e continuamente seus efeitos.¹

Um dos esquemas rítmicos mais simples é a alternância (ritmo binário ababab. . .) ou a disposição ternária (abbabb. . .) de dois *qualia* intensivos: tempo forte e tempo fraco. Mas nem todo ritmo é necessariamente intensivo. O ritmo pode ser investido por dois *qualia* de duração (longa e breve); e mesmo por dispositivos de duração muito mais elaborados do que o binário e o ternário e que envolvem apreciações quantitativas precisas (a semibreve, a semínima pontuada, a semínima, a colcheia). O ritmo característico de uma *habanera*, de uma valsa sincopada, de uma siciliana, etc., é suficientemente orgânico, apenas no desenho recortado pelas diversas durações dos elementos, para se impor por esse desenho, independentemente de qualquer acento de intensidade; isso permite mesmo, às vezes, efeitos de contraste (contratempos) entre esse ritmo de duração e um ritmo de intensidade fornecido por um acompanhamento. Enfim, não esqueçamos que, em nossa música clássica, o ritmo tem investiduras harmônicas, geralmente suficientes para que, num exercício escolar a quatro vozes no qual não figurassem as barras dos compassos, fosse possível restabelecê-las apenas pela inspeção dos fatos de harmonia (mudanças do baixo fundamental, retardamentos, antecipações, etc.). A simples alternância tônica-dominante, ou ainda, “notas boas” e “notas de passagem”, basta para investir um esquema rítmico de suportes harmônicos. Em

1. Pede-se ao leitor (sobretudo o estudante de estética) considerar que essa fórmula é estudada de perto — tanto no que não diz como no que diz. Observar-se-á, por exemplo, que ela convém tanto ao ritmo no espaço como no tempo. Tratando-se de poesia ou de música, poder-se-ia dizer: é a forma conferida ao tempo pelo retorno, etc. No ritmo temporal, a igualdade ou isocronismo dos intervalos (isto é, da duração que vai de um tempo qualquer tomado ao acaso ao tempo correspondente da medida seguinte) só pode ser aproximativa. Mas, em princípio é rigorosa e suas variações, enquanto nitidamente perceptíveis, assumem um caráter agógico.

a escrever (p. 10): “Os três primeiros acentos (nesse verso que serve como exemplo: *Sous toi, Hierusalem meurtrière, révoltée* [Sob ti, Jerusalém assassina, revoltada]) são seguidos de um corte e o verso fica assim dividido em quatro elementos ou *medidas*”.

A essa altura, o comparatista não só se inquieta, mas revolta-se.

Apenas a cesura (dentre os fatos prosódicos) é um corte,¹ e um corte gramatical, que concerne fundamentalmente à separação das palavras e, mais precisamente, em francês, à separação dos grupos de palavras. É um corte objetivo que pode ser formalmente reconhecido num texto. Grammont, que faz da cesura uma “pausa”, é, aliás, levado a volatilizá-la na maioria das vezes (porque a pausa que a marcaria é um fato raro), ou confundí-la novamente (como deveria ser, apesar da definição que ele dá) com um corte gramatical, e não rítmico.

O simples fato de usar a mesma palavra corte para o corte métrico e o corte gramatical implica em assimilar os dois fatos, em fazer do corte métrico, senão uma pausa ou descanso, pelo menos uma separação, um verdadeiro corte, uma descontinuidade.

Por ter assim desconhecido o fato importante de que, na teoria geral dos ritmos, o lugar da divisão de compasso é decisivo; que é possível discutir se convém colocá-la após a *arsis* ou após a *thesis*; e que tal escolha deve ser decidida pelas vantagens ou inconvenientes algorítmicos de cada sistema — Grammont é, pois, levado, a fim de fazer com que coincidam a divisão e um corte (já que em francês um acento é sempre seguido de um corte gramatical) a situá-la *depois do tempo forte*, depois da *thesis*, *contrariamente ao uso musical*. Isso parece sem importância: veremos que suas consequências são... assustadoras.

Coisa curiosa, nosso autor não parece ter perguntado a si mesmo se isso era legítimo e que princípios envolvia. Chega a expor essa *convenção* como se ela constituísse ou constatasse um *fato positivo e objetivo* (como podemos verificar pela leitura da frase acima citada e por muitas outras passagens de seu livro). A falta, ou antes esse erro inicial de princípio tem consequências muito dignas de nota. Digo erro, porque, antes de mais nada, é um erro apresentar como um fato o que não passa de convenção de notação. E, depois, por-

1. *Caesura* em latim significa corte, em todos os sentidos. *Caesura sylvae*: corte de madeira.

que o uso em música fundamenta-se na razão: ele leva em consideração fatos inerentes à própria noção de ritmo. Assim Grammont, *entre o ritmo musical e o que apresenta como ritmo poético*, cava *um abismo que só existe devido à diferença das notações*. E, o que é mais grave ainda, vê-se levado igualmente a mostrar como positivo um certo número de fatos paradoxais que são apenas resultado da deplorável convenção adotada.

Disse que o uso, em música, fundamenta-se na razão. Uma de suas principais razões¹ é que o isocronismo rítmico, que admite grande latitude (com compensações) entre a duração dos elementos do interior de um compasso, mas pouca latitude na duração do compasso inteiro, encontra o principal ponto de apoio no *início*, e não no fim do tempo forte.

E acontece exatamente o mesmo na poesia. É fácil percebê-lo, seja nas gravações fonéticas experimentais, seja simplesmente pedindo a quem declama para tentar marcar o compasso; ou ainda fazendo com que ele ouça, durante a declamação, o som de um metrônomo² — esses procedimentos têm como finalidade e efeito criar no declamador a exigência de isocronismo. Então, observar-se-á *sempre* (e era previsível) que o sinal isocrônico cai no início das sílabas acentuadas (ou longas, pois é a mesma coisa em francês). Sem dúvida, num verso como este:

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune
Racine

[Mas tudo dorme, e a tropa, e os ventos, e Netuno]

onde a figura rítmica é regular e sem deslocamentos que acarretem compensações, o lugar do sinal não tem grandes conseqüências porque, dada a regularidade cíclica, o módulo da duração do compasso permanece o mesmo; qualquer que seja a sílaba onde o situemos *mais* e *et, tout* e *l'ar, dort et mée*, etc. Mas num verso, por exemplo, que comece por uma longa, como este, tão típico:

Vagues, dormez, dormez, souffrances maternelles
(Millevoeye)

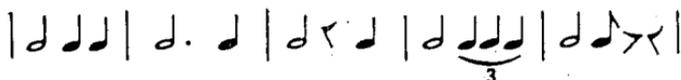
[Vagas, adormecei; adormecei, sofrimentos maternos]

1. Há outra que indicaremos mais adiante.
2. Regulado em 105 centissegundos, duração média do compasso rítmico verdadeiro nessa declamação isocronizada.

é importante observar que o sinal de isocronismo cai sempre¹ no início das sílabas *va, mez, mez, ran, nel*. É, pois, a *investidura local dessa exigência de isocronismo* que se há de situar ao escrever:

/Vagues dor/mez, dor/mez, souf/frances mater/nelles/.

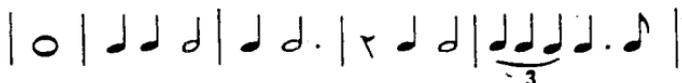
Os grupos de sílabas situados entre as barras da medida, têm sensivelmente a mesma duração. Na música:



Ora, segundo os princípios, ou antes as convenções, adotadas por M. Grammont (e por alguns outros teóricos, mas a autoridade de Grammont reforçou-lhes o número) as divisões de compasso, colocadas *após* o tempo forte ficam assim:

Va/ gues dormez/ dormez/ souffran/ces maternelles

Na música:



o que é absurdo e impraticável.²

Seria possível dizer que isso é indiferente, uma vez que o princípio de colocação da barra de medida é decisivo. Observamos, porém, que, no último dispositivo, a sílaba *Va(gues)* (como diz efetivamente M. Grammont e tornaremos a falar dessas pretensas “medidas monossilábicas”) constituiria por si só uma medida e tenderia (quanto ao isocronismo) a alongar-se o bastante para igualar em duração (pelo menos, em princípio) compassos como *(Va)/gues dormez/* ou *(souffran)/ces maternelles/*. Ora, como isso não é verdadeiro e de fato não acontece nunca, M. Grammont vê-se forçado

1. Gravamos esse verso em laboratório, dito por uns vinte indivíduos diferentes, e várias vezes, seja com sugestões metronômicas de isocronia, seja até com sinais visuais (segundo um dispositivo de Koffka). Não houve exceções. Contudo, com os sinais visuais, há uma leve latência da acomodação, que torna os fatos um pouco mais equívocos no gráfico.

2. Observe-se que é impossível obter do indivíduo, nas disposições experimentais indicadas, a coincidência do sinal isocrônico com as divisões de compasso assim dispostas, isto é, com o *final* das sílabas fortes (ou o início da primeira das sílabas fracas de um grupo).

a escrever: “Não é possível que uma medida dure o dobro da outra. Mas o ouvido... cuida muito pouco dessas desigualdades... Contanto que encontre a regularidade na variedade, ele está satisfeito” (p. 14). Se assim fosse, o ouvido poético seria estranhamente latifundiário! Mas *não é assim*. Essas medidas que são o dobro das outras são apenas resultado da maneira como M. Grammont as constitui, ao colocar arbitrariamente e automaticamente uma barra após o tempo forte. Daí, segue-se a estranha necessidade de admitir a sílaba *Va*, no verso de Millevoye, como se formasse sozinha uma medida e tendesse a igualar-se às seis sílabas da última medida. Não somente a coisa é concretamente impraticável, como ainda não responde de modo algum à realidade da intenção de isocronismo, que, *de fato*, como acabamos de ver (e repetimos, está experimentalmente estabelecido) tende apenas a igualar as três sílabas */Vagues, dor/(mez)*, às quatro sílabas (*souff*)/*rances mater/(nelles)*, o que pede apenas uma tênue acomodação agógica. E a compensação das durações (sobretudo da duração das duas breves, numa medida, das três na outra, tomada ao conjunto que compreende a sílaba longa) efetua-se precisamente no interior de uma mesma medida. Ora, esse é o *único critério objetivamente rítmico* da medida, que é: *o conjunto no interior do qual podem ocorrer compensações de duração*. A divisão de medida cai, então, objetivamente, no ponto em que a exigência de isocronismo é imperativa; ponto esse, repetimos, localizado no *início* da duração da sílaba acentuada.

Vê-se assim o autor (por não conhecer ou querer considerar um ponto essencial e bem estabelecido da teoria geral dos ritmos) ser obrigado a alegar um fato imaginário — a pretensa condescendência do ouvido poético às maiores desigualdades de isocronismo — simplesmente para *justificar uma diferença entre o que é e o que deveria ser, segundo sua teoria*. Ora, tornamos a insistir, é apenas a teoria, ou mais precisamente a convenção inicial irracional, feita sem discussão, que cria a diferença, justificada em seguida por essa paradoxal afirmação de tolerância.

Ora, vejamos agora as conseqüências propriamente estéticas dessa convenção tão deplorável.

O resultado é que um verso tal como aquele há pouco citado:

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune

será considerado pela escola de M. Grammont como objetivamente dividido em quatro medidas do seguinte modo:

Mais tout dort |, et l'armée, || et les vents |, et Neptune |

(a barra dupla indica simultaneamente a cesura e o chamado corte métrico).

É esse resultado legítimo? Mil vezes (ou antes três vezes) não! Porque (além do desaparecimento dos sinais de isocronismo): 1.º, Essa escansão implica na assimilação ou coincidência estatisticamente predominante (salvo no caso de uma vogal final muda não elidida, única exceção admitida por Grammont; v. p. 12) da barra de medida com um corte, o que é esteticamente pelo menos penoso e, em todo caso, muito irracional, uma vez que o sistema rítmico não passa do princípio cíclico de um processo contínuo. A barra antes da *thesis* tem, entre outros motivos (além do isocronismo), o de assinalar essa continuidade (por atração da *arsis* pela *thesis* seguinte, através da barra) que a notação contrária substitui por uma descontinuidade; 2.º, Outro resultado dessa escansão é a cesura cair entre duas medidas, o que, de saída, não tem muito sentido, com relação à definição mais geral da cesura, que implica no fato de o corte verbal cair no interior de uma medida (em latim, cesura designa mesmo a sílaba que precede o corte e define-se, então, como a última sílaba de uma palavra, situada no fim de um pé para começar o pé seguinte); o que, em seguida, ao fazer coincidirem corte métrico e cesura, transforma esta em simples agravamento do desagradável hiato entre as medidas, agora descontínuas¹; enfim, 3.º, Segue-se daí uma interpretação métrica do verso tal que os elementos em que se investe o esquema rítmico repetem-se em quatro figuras idênticas (duas fracas e uma forte); o que, como vimos, constitui uma das formas métricas mais primitivas.²

Ora, todos esses inconvenientes — mais exatamente todas essas inferioridades estéticas — são unicamente solidárias do modo de escansão adotado e desaparecem assim que nos conformamos inicialmente ao uso em música (que, repetimos, fundamenta-se em razões muito sérias, relativas à natureza do ritmo em geral, razões

1. É tão absurdo como se um músico quisesse pôr um sinal de suspensão ou ponto de órgão numa barra de compasso.

2. Dirão: são quatro anapestos (UU —). Mas provamos mais adiante que, *ou bem* não são realmente anapestos (e, por conseguinte, o verso em questão não é um tetrametro), ou então os mais belos versos do francês são uma coisa bárbara. Não de nos permitir de só aceitar esse fato caso não subsista nenhuma escapatória. Lembremos, a propósito das diversas possibilidades de escansão a serem debatidas, que se considerava o pentâmetro grego como sendo composto por dois anapestos, antes que Hefestion propusesse a escansão em espondeus cataléticos (o que o transforma num hexâmetro, ainda que tenha conservado o nome de pentâmetro).

que continuam a ser integralmente válidas em poesia) e colocamos a barra de medida antes da *thesis*. Isso é legítimo em todos os casos, mesmo se não procurarmos expressamente a analogia com a música. Teremos, então (começando por uma medida que só comporta a *arsis*, como acontece tantas vezes nas melodias):

Mais tout | dort, et l'ar | mée || et les vents et Nep|tune,

verso no qual há uma cesura, no sentido geral do termo e onde apenas duas medidas são semelhantes (a segunda e a quarta), enquanto as três outras fazem variar o esquema comum, a primeira pelo silêncio na *thesis*, a terceira pela presente cesura e a última pelo suspiro no segundo elemento da *thesis*.¹

Essa escansão (já legitimada pela simples colocação das barras nos sinais de isocronismo) é, ao mesmo tempo, esteticamente benéfica: mostra no verso em questão uma estrutura artística interessante, variada, orgânica. E, além disso, tem a vantagem (que não é indiferente) de tornar esse ritmo comparável ao musical, assim como ao de um verso grego, latino, inglês ou alemão.

Com efeito, dessa escansão resulta que o alexandrino em questão é um pentâmetro exatamente igual e segundo os mesmos princípios que fazem do verso seguinte um hexâmetro:

Donec e|ris fe|lix || mul|tos nume | rabis a | micos.

Ou, efetivamente, deve-se dizer: não empregamos as palavras em seu sentido universal (e daí, para que chamar de tetrâmetro, pentâmetro ou hexâmetro um verso francês, se isso não corresponde em nada ao que se chama como tal, alhures?); ou se assimila esse pretense tetrâmetro, ou hexâmetro aos tetrâmetros ou hexâmetros das demais versificações. Nesse caso, deve-se fundamentar tal assimilação nas mesmas convenções do que resultam, em outros lugares, tais tetrâmetros ou hexâmetros.

1. Algumas vezes, quando expusemos as razões que determinam essa escansão, objetaram-nos com o suposto inconveniente de cortar as palavras com a barra de medida. Não há mal nisso e é o que a escansão normal de um verso latino faz — bem como a escrita normal de um canto com palavras. Mas se fosse um inconveniente (ou disparate em relação à língua francesa), tal inconveniente, nós o encontraríamos exatamente do mesmo modo no outro sistema onde ocorre quando há o *e* mudo não elidido (como lembramos mais acima). Exemplo (escansão de Grammont).

Vous mourû|tes aux bords || où vous fû|tes laissée.
[Morrestes nas margens onde fostes deixada.]

Talvez façam uma objeção: o verso francês e o verso latino não podem ser comparados, pois um tem como princípio rítmico os acentos e o outro, as sílabas longas e breves. Mas, de início, está foneticamente provado que, nos versos franceses, os tempos fortes são sílabas longas: duram proporcionalmente muito mais tempo que as fracas — o bastante para que se possa, a nível experimental, salientar os acentos pela simples gravação das durações (cf. não apenas o próprio Maurice Grammont, como ainda Georges Lote: *L'Alexandrin français d'après la phonétique expérimentale*, 1913). Depois, mesmo que assim não fosse, a objeção equivaleria a negar o direito de se usar a mesma palavra ritmo, para um e outro verso, com o pretexto de que neles o ritmo está investido em portadores diversos, o que, como vimos, não impede de modo algum que, por exemplo, na música, se fale sempre em ritmo. Precisamente com a notação acima, o ritmo torna-se unívoco — ou melhor, o fato estético do ritmo fica igual — num verso francês ou num verso latino, inglês ou alemão. E percebemos, então, que o verso francês não é menos musical do que eles. Nesse caso, por que prejudicar o verso francês e adotar apenas para ele (infringindo só aí o uso geral e racional) um sistema de escansão que precisamente impede que se constate sua musicalidade? E que acaba por cortar, como a um salsichão em rodela (desculpem-nos, mas há motivo para exaltação) em quatro anapestos iguais o segundo destes dois versos da *Fedra*, nobre exemplo da nobre música raciniana:

Et Phèdre, au labyrinthe avec vous descendue
 Se serait| avec vous || retrouvée | ou perdue? ¹
 [E Fedra, convosco descendo ao labirinto
 Convosco ter-se-ia encontrado ou perdido?]

Pois, finalmente, um verso formado desse modo — quatro anapestos, sem cesura e um corte verbal em cada pé — mereceria todo o desprezo que, com razão, sentiriam um latino, um anglo-saxão ou um germânico por um tetrâmetro assim constituído. Convém real-

1. Há coisas boas, misturadas a outras mais contestáveis, embora sempre interessantes, nas quatro páginas que, em tese recente, J. G. Krafft consagra à análise desse único verso (*La forme et l'idée en poésie*, 1944, p. 84 sqq.). Mas como pode ele, oh! céus (ele, um poeta), concordar em ver aí, efetivamente, quatro anapestos, o que o leva a só achar de esteticamente assinalável, do ponto de vista do ritmo, o fato de uma “insistente repetição”? Se ele o escandir assim: um pírrico, um dátilo, um troqueu com cesura e dois anfibracos — mudará de opinião.

mente atribuir essa estrutura prosódica (e, repetimos, unicamente por causa de uma notação em si paradoxal) ao ritmo de alguns dentre os mais belos versos da língua francesa? Então, que nos digam, pelo menos (o que é verdade e seria para nós um alívio), que não se está anotando desse modo um ritmo no sentido geral da palavra; que não se julgou necessário adotar uma notação suscetível de evidenciar, em alguns casos, uma musicalidade, no sentido de uma real afinidade artística com os meios da música, ou no sentido em que se exalta por essa qualidade um verso de Goethe ou de Shelley; e que, enfim, a aparente carência estética do verso francês, assim apresentado, deve-se apenas às convenções de notação, deliberadamente elaboradas sem nenhuma intenção ou possibilidade de procurar e evidenciar analogias reais, se de fato existem, entre tais versos e o que se aprecia esteticamente em outras partes.

Acrescentemos que o princípio de colocar automaticamente a barra de medida após o acento leva ainda a esse último resultado, estranho, paradoxal do ponto de vista estético, de criar tantas medidas quantos são os acentos (como se, por exemplo, ao escandir versos latinos, depois de cada longa se pusesse um corte de forma a fazer dois pés com um espondeu; ou como se, numa melodia, um copista ignorante pusesse automaticamente uma divisão de compasso após cada mínima...) e assim obter num grupo de alexandrinos uma mistura insólita de trímetros, tetrâmetros, pentâmetros e hexâmetros; como se não houvesse entre eles nenhuma unidade prosódica.

Maurice Grammont, ao analisar alguns versos do início de *Ifigênia* (*Heureux qui, satisfait de son humble fortune, etc.* [Feliz quem, contente de sua humilde fortuna]), escreve: "A variedade desses versos do ponto de vista rítmico provém unicamente do fato de suas medidas serem constituídas ora por três sílabas, ora por duas, ora por quatro e mesmo de um deles apresentar, lado a lado, uma medida de uma sílaba e uma medida de cinco" (p. 87). Compreende-se que protestaríamos igualmente contra qualquer estudioso de estética que pensasse poder escrever algo semelhante, a fim de explicar o interesse rítmico do *lied Le Tilleul*, de Schubert: "Esse *lied* é interessante pela variedade do ritmo: com efeito, ao primeiro compasso do canto contém uma nota; a segunda, quatro; a terceira, três; a quarta, cinco; a sexta, duas." A enumeração seria correta. É necessário dizer que seria cômica para um músico? Parece mais legítima em poesia, porque, nesta, os fatos rítmicos são realmente mais rudimentares do que em música. Mas não é um motivo para simpli-

ficá-los ainda e, em especial, para fazer com que desapareçam, por uma simples enumeração dos acentos (ou pela enumeração correlativa das átonas que a elas se juntam em *arsis*) as figuras que resultam das várias combinações dos diversos arabescos traçados por esses dispositivos.¹

Consideremos, por exemplo, o tão conhecido verso de Lamartine:

La vie apparaissait, rose, à chaque fenêtre...
[A vida aparecia, rosa, em cada janela...]

1. Embora correndo o risco de nos estendermos demais, expliquemo-nos aqui acerca do procedimento empregado por P. Servien, na notação dos ritmos (essa questão é demasiado importante em estética comparada para que possamos omiti-la).

O sistema consiste em anotar o ritmo de um verso como esse que acabamos de citar (*Heureux qui, satisfait, etc.*) do seguinte modo: 2 1 3 3 3.

Sob certos aspectos, ele incluiu-se no alvo das críticas que acabam de ser lidas. Não seria, porém, totalmente justo. Esse procedimento muito abreviado (o que é uma vantagem considerável) é perfeitamente legítimo, se compreendermos bem que ele não representa diretamente o ritmo, mas uma estrutura de que o ritmo é função e da qual se extrai um índice matemático, ao anotar simplesmente o número das sílabas, de uma longa à longa precedente (ou ao silêncio prévio); e sem pensar que os intervalos assim medidos sejam segmentos separados por cortes, e menos ainda pés métricos. Isso, entretanto, permitirá indiretamente restabelecê-los. Assim, o hexâmetro *Donec eris felix, etc.*, deverá ser anotado do seguinte modo, de acordo com esses princípios: 1 3 1 1 1 1 3 3 1. O fato permite evidentemente reconstituir o dispositivo das breves e longas que, por sua vez, permitirá a escansão e, por conseguinte, levará enfim a restabelecer os verdadeiros pés métricos; mas deles o sistema não oferece de modo algum uma imagem direta. Vê-se, pois, que tal procedimento, legítimo e cômodo, tem apenas o inconveniente de tornar-se muito perigoso, quando se perde de vista sua verdadeira natureza, e de só se aplicar comodamente aos ritmos em que as longas ou acentos são mais ou menos constantemente separados por breves ou átonas bastante numerosas, o que é, *sobre-tudo*, o caso da *prosa* em francês.

Enfim, se se tratar de música, tal procedimento (que, de qualquer modo só é aplicável às formas mais rudimentares, mais rústicas) logó se tornaria desastroso. Evidentemente, posso anotar o ritmo dos primeiros compassos de *Il pleut bergère* como 2 2 2 1 1 3 2, sem fazer diferença alguma entre as semínimas e as colcheias. Mas, essa notação não é para *Au Clair de la Lune* quase possível... P. Servien, cujos bons trabalhos apreciamos muito, verá nesta nota, primeiro uma homenagem à maneira engenhosa como abrevia as notações rítmicas em francês (por um sistema que, embora perigoso, é legítimo e só conduziria a resultados falsos no caso de má interpretação do algoritmo); depois, uma discussão amistosa acerca das dificuldades e exigências metódicas complexas dos estudos que a nós dois interessam.

Acrescentamos e lamentamos que P. Servien e J. G. Krafft, vivos quando escrevíamos estas páginas, estejam agora ambos mortos (2.^a edição).

É ritmicamente um verso “de efeito”, como o são sempre os alexandrinos com esse corte (um acento imediatamente após a cesura). São particularmente numerosos em Leconte de Lisle. Só *O Coração de Hjalmar* contém até três:

*Dans Upsal, où les Jarls boivent la bonne bière...
Jeune, braye, riant, libre et sans flétrissure...
[Em Upsala, onde os Jarls bebem a boa cerveja...
Jovem, bravo, risonho, livre e sem mácula...]*

e:

*Tu la verras debout, blanche aux longs cheveux noirs
[Tu a verás de pé, branca com os longos cabelos negros]*

(este perfeitamente igual ao esquema lamartiniano).

São ainda mais abundantes em Mallarmé:

*Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur...
Voit des galères d'or belles comme des cygnes...
Sortirait le frisson blanc de ma nudité...
Le visible et serein souffle artificiel...*

[Tranquilo bloco aqui em baixo caído por obscuro desastre...
Vê galeras de ouro belas como cisnes...
Brotaria o frêmito branco de minha nudez...
O visível e sereno sopro artificial...]

Enfim, P. Valéry lhes dá, em sua versificação, um papel verdadeiramente orgânico. Três apenas no soneto *Dormeuse* (de *Charmes*):

*Quels secrets dans son coeur brûle ma jeune amie...
Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons...
[Que segredos em seu coração queima minha jovem amiga...
Adormecida, cúmulo dourado de sombras e abandonos...]*

e:

*O biche avec langueur longue auprès d'une grappe...
[Oh corça com langor longo perto de um cacho...]*

Estamos, pois, realmente diante de um tipo, ritmicamente considerável e notável.

Ora, o que, então, caracteriza seu efeito? De saída, não é de modo algum a presença de quatro ou cinco acentos rítmicos (quatro em *Sortirait le frisson*; *Dormeuse*; *o biche*; cinco em *Jeune, braye*; *Voit les galères*; seis em *Calme bloc*). Também não é a presença de um suposto “pé monossilábico”, após a cesura. O recurso a uma palavra monossilábica é apenas o meio verbal necessário, levando-se em conta o material filológico disponível em francês, para obter esse

dispositivo rítmico. Não é nem mesmo o fato de se destacar a palavra monossilábica em questão *rose*, ou *libre*, *blanche* ou *belles*, ou *longues*, etc. Esse destaque é uma conseqüência (que deve, é evidente, permanecer semântica e esteticamente válida) do dispositivo rítmico adotado. O essencial dele é seguramente o arabesco tão particular do segundo hemistíquio, que, depois da elevação do acento sobre a sílaba da cesura, no primeiro hemistíquio, retoma o segundo num acento tão ou mesmo mais forte, para abaixá-lo em seguida e fazê-lo subir apenas no final sobre a palavra da rima. Ora, disso resulta, e é o *essencial do efeito*, a justaposição direta, a consecução imediata, em ambos os lados do corte da cesura, de duas longas — em suma, a presença de um espondeu no pé em que vem cair a cesura. De um espondeu em vez do troqueu usual. E são esses, com efeito, os verdadeiros “espondaicos franceses” — aqueles cujo efeito artístico pode ser comparado ao do espondaico latino (caracterizado pela presença excepcional de um espondeu no penúltimo pé do hexâmetro).¹

Numa palavra, *o essencial de um metro poético é o arabesco do desenho traçado pela onda rítmica*. Se insistimos tanto em questões de simples notação, não é porque elas nos interessem por si mesmas, e sim pelo fato de qualquer notação adotada só ser boa, se puser em evidência o galbo desse arabesco, o único que importa.

E é evidente que, sob certos aspectos (isso bastaria para justificar nossa violenta oposição às escansões de M. Grammont), esse arabesco é tanto mais impressionante, tanto mais autônomo quanto, longe de ser grosseiramente assinalado por cortes gramaticais, neles interfere, levanta e deixa cair com flexibilidade a matéria verbal, sem recortar-se em descontinuidades em seu teor material. Para termos a prova, basta invocar a enorme diferença artística entre os dois versos seguintes. Tomamos o primeiro sempre do mesmo poema de Leconte de Lisle, rico em curiosas pesquisas rítmicas (*Le Coeur de Hjalmar*).

La lune froide verte au loin sa pâle flamme.
[A fria lua verte ao longe sua pálida chama.]

Ninguém há de negar o interesse de um arabesco que realiza a alternância absolutamente regular, iâmbica, de uma breve e uma

1. Sainte-Beuve falou do efeito artístico e do encanto particular dos versos espondaicos de Virgílio. Hugo, que também os apreciava, disse ter desejado produzir expressamente um efeito semelhante em francês. É pena que não tenha dito a quais dentre os seus versos atribuía tal qualidade.

longa de um extremo a outro do verso, dispositivo esse difícil de obter em francês, em condições esteticamente satisfatórias.¹

Ora, que seja ele comparado a este verso de Hugo (em *L'Année Terrible*), citado como hexâmetro por Grammont e do qual o mínimo que se pode dizer é que não se trata de um objeto artístico:

Ni beau ni laid, ni haut ni bas, ni chaud ni froid.

[Nem belo nem feio, nem alto nem baixo, nem quente nem frio]

Acredito ser incontestável que existe esteticamente uma diferença enorme.

O verso de Leconte de Lisle pode, aliás, ajudar-nos a obter precisões rigorosas acerca da escansão do verso francês. Lembremos com efeito: 1.º, que ele começa por um iambo; 2.º, que, por não ser espondeico, apresenta um troqueu na cesura; que, enfim, 3.º, o verso francês nunca admite, se é eurítmico, um acento imediatamente antes do acento terminal; que, por conseguinte, o grupo $\cup - \cup$ (um anfíbraco) impõe-se como sua terminação constante.² Então, os dois

1. Há, sempre no mesmo soneto de P. Valéry:

Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape

[Tua forma, de ventre puro, que um braço fluído veste]

que tem exatamente a mesma escansão do verso de Leconte de Lisle, entretanto com um corte verbal após o iambo inicial (amortecido, porém, pela sílaba muda elidida).

O verso de Mallarmé:

Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide

[Risonho levanto ao sol de verão o cacho vazio]

igualmente iâmbico, difere dos precedentes por uma nuance: o enfraquecimento da longa da cesura, suficientemente marcado para indicar com discreção o galbo ternário.

2. Levamos em conta a sílaba final feminina porque: 1.º, ela conta efetivamente para uma duração real (cerca de 24 centissegundos em média); 2.º, enquanto a regra da alternância das femininas e das masculinas reinou em francês, essa sílaba foi, portanto, levada em consideração na estrutura do verso. Leio em J. Hytier, *Les techniques modernes du vers français*, 1923, que é impossível contar como feminina apenas a rima em que o *e* mudo deve ser pronunciado (como propõem J. Romain e G. Chennevière, *Petit traité de Versification*) — visto que, então, “o alexandrino não teria mais doze sílabas”. — Mas, o fato é que ele tem treze no verso em questão. E, aliás, se não se contassem os *e* mudos não elididos, que a pronúncia escamoteia, muitas vezes só haveria onze ou dez sílabas. Não esqueçamos, nós, os estetas, que há de fato *e* mudos, e “psíquicos” (exatamente como há em música quartas subentendidas, harmônicas inferiores, etc.; a arte apresenta inúmeros fenômenos análogos).

pés restantes, ainda não identificados e que completam o pentâmetro, são aqui forçosamente um anfíbraco (∪ — ∪) e um anfímacro (— ∪ —); a presença desse último tipo de pé na quarta medida é o fato excepcional que constitui a originalidade rítmica do verso citado (no qual todos os outros pés são normais).¹

Não digo isso pelo prazer de exhibir todo o arsenal técnico da métrica, mas porque é fato notório que a possibilidade de exprimir em poucas palavras, nesse vocabulário, *todas as regras de estrutura e todas as leis de euritmia* do alexandrino francês regular, tal como foi praticado de Malherbe a Mallarmé.

De tudo o que precede, depreende-se que esse verso pode ser descrito exatamente, dizendo-se que é:

Um pentâmetro com cesura pentemímera cujo primeiro pé é ou um pirríquio, ou um iambo, ou um troqueu (muito raramente um espondeu e, então, exclui o dátilo no segundo pé).² O segundo é um dátilo, um anfíbraco ou um tríbraco. O terceiro, que compreende a cesura, um troqueu (raramente um espondeu e, então, sempre com um efeito estético muito forte). O quarto comporta os mesmos pés que o segundo (às vezes também um anapesto ou excepcionalmente um anfíbraco); enfim, o quinto é sempre um anfíbraco, alternativamente (por dois versos) completo (rima feminina) ou catalético (rima masculina).³

Evidentemente, todos esses termos têm precisamente o mesmo sentido que lhes seria dado na métrica grega, por exemplo. Para aqueles que não estejam familiarizados com o vocabulário e para

1. Numa palavra, deve-se *obrigatoriamente* escandir:

∪ — | ∪ — ∪ | — || ∪ | — ∪ — | ∪ — ∪

La lune froide verse au loin sa pâle flamme

2. Para cada medida métrica, classificamos os pés por ordem de frequência: o perríquio é o mais freqüente na primeira medida, o iambo um pouco menos; o troqueu já é muito mais raro, pois o “verso trocaico” (de que demos um exemplo de Millevoye e de que daremos adiante muitos exemplos em Baudelaire, mas também muito usado por Racine) é sempre um “verso de efeito”. Enfim, o espondeu é muito raro. Tais observações valem para os demais pés.

3. Falo em anfíbraco catalético, e não em iambo, porque em princípio há uma pausa no fim do verso. Ela pode deixar de existir quando, na dicção, “se encadeiam” os versos consecutivos, mas subsiste quase sempre uma “pausa psíquica” e, certamente, um corte. Ora, no caso do verso masculino, a pausa é nitidamente mais longa (sobretudo quando o verso seguinte começa por um troqueu) e o corte mais marcado.

lembrar que a analogia musical é, no caso, não menos positiva, podem-se exprimir os mesmos fatos dizendo que esse verso é:

Uma frase de cinco compassos quatro por quatro; de que o primeiro (ao qual falta sempre o primeiro tempo; coisa muito normal em música onde o início na *arsis* é tão frequente) comporta seja duas semínimas pontuadas, seja uma mínima e depois uma semínima, seja uma semínima e depois uma mínima (excepcionalmente duas mínimas); o segundo uma mínima e depois duas semínimas, ou uma semínima, uma mínima e uma semínima, ou finalmente uma tresquialtera de semínimas (compasso de três tempos que equivale em duração ao 4/4); o terceiro uma mínima, uma pausa e uma semínima (ou excepcionalmente uma semínima pontuada, uma meia pausa e uma mínima); o quarto como o segundo (e, além disso, seja duas semínimas e uma mínima, seja excepcionalmente uma semínima pontuada, uma colcheia e uma mínima); e o quinto alternativamente por duas frases, uma semínima, uma mínima, uma pausa, ou uma semínima, uma mínima, uma colcheia e uma meia pausa.¹

The image shows five measures of music, numbered 1 to 5, separated by vertical bar lines. Each measure contains rhythmic notation on a single line. Measure 1: A horizontal bar at the top, followed by two eighth notes, a quarter note, and a quarter note. Measure 2: A quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 3: A quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 4: A quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 5: A quarter note, a quarter note, and a quarter note.

1. Trata-se aqui do resultado obtido, quando nos atemos sobretudo ao ritmo de duração tal como o supõe o vocabulário prosódico. Se nos ativermos sobretudo ao ritmo de intensidade (o que constitui a analogia musical mais direta), vale mais a pena, neste quadro, afastar um pouco para a direita a barra de medida entre o 4.º e o 5.º pé e colocá-la precisamente antes da divisão terminal ou penúltima. Torna-se, então, a encontrar a escansão diretamente musical já vista, à p. 193 (embaixo). Igualmente entre 3 e 4, nas linhas 1 e 4. Trata-se de evidenciar os dispositivos constantes e os dispositivos intercambiáveis, na sucessão das longas e breves.

Talvez ainda se diga (não nos cansamos de prever, de resolver as aporias, as dificuldades, as objeções do leitor que pensa): mas, tais regras nunca foram as do verso francês. Não são conhecidas, nem reconhecidas, por nenhum dos poetas aos quais estão sendo atribuídas.

Isso seria compreender mal aquilo de que tratamos aqui. O alexandrino francês obedeceu, de início, a regras artísticas mais simples cuja única característica importante era manter constante o número de doze sílabas.¹ Pouco a pouco, nesse quadro, surgiram fatos artísticos mais delicados, mais arquitetônicos, mais exigentes também, que, embora respeitassem o quadro inicial, por fim o estruturaram esteticamente na forma cujas leis implícitas procuramos apresentar mais acima. E se acreditamos poder usar a terminologia já preparada pela métrica greco-latina, foi porque os fatos, que caracterizam ambas as métricas se tornaram cada vez mais comparáveis.

Assim, pois, tais leis são as que aparecem quando integramos um ao outro o quadro estrutural antigo (o único a estar formulado em regras precisas) e as leis eurítmicas que aos poucos se impuseram a uma consciência estética cada vez mais sensível e também a uma arte mais evoluída.

Posso dizer, por exemplo, que um espondeu inicial exclui um dátilo no segundo pé, que até, no mais das vezes, leva um tríbraco

1. É fácil, com efeito, verificar que as regras precedentes mantêm necessariamente o número de doze sílabas (ou treze para os versos femininos). Mas esse não passa de um fator (o menos artístico) de sua organização. J. G. Krafft, na interessante obra já citada, escreve (p. 20): "Segue-se, na poesia francesa, um certo número de pés, no sentido próprio que lhes dava a métrica latina ou grega — anapestos, dátilos, espondeus. Esses metros não contam em si para a estrutura do verso. Um alexandrino regular pode ter quatro pés ou metros de três sílabas, dois de dez ou três de quatro: continua sendo uma unidade poética francesa por ter doze sílabas. Em Roma ou Atenas não havia preocupação com o total silábico por só considerarem, por exemplo, os seis pés do hexâmetro". Isso não está totalmente certo. Primeiramente, um alexandrino *regular* não poderia ter três pés de quatro sílabas e ele não continuaria a ser de modo algum a unidade poética francesa, se fosse tão latitudinário quanto ao ritmo (mas Krafft fala aqui de acordo com as idéias de Grammont). E, em segundo lugar, não é exato que a métrica greco-latina tenha sido sempre indiferente ao total silábico. Um iâmbico puro (*Phaselus ille quem videtis hospites*) ou um asclepiadeu (*Nympharumque leves cum satyris chori*) têm forçosamente doze sílabas — num arabesco rítmico, aliás bastante diferente daquele do alexandrino francês. Notaremos que o asclepiadeu foi historicamente interpretado de duas maneiras, um tipo de escansão fazia dele um tetrâmetro, o outro, que predominou, um pentâmetro.

para esse segundo pé,¹ como neste verso de Leconte de Lisle (sempre de *Coeur de Hjalmar*):

Va, sombre messenger, dis-lui bien que je l'aime;
[Vai, sombrio mensageiro, dize-lhe bem que a amo;]

este de Rimbaud (em *Voyelles*):

U, cycles, vibrations divins des mers virides;
[U, ciclos, vibrações divinas de mares vírides;]

ou ainda este de Albert Samain:

O Nuit magique, ô douce, ô solitaire.
[Oh Noite feiticeira, oh doce, oh solitária.]

Isso significa que o arabesco rítmico teria dificuldade em suportar o platô inicial de três longas consecutivas (a menos, é claro, nos casos em que se é levado a sacrificar a eúritmia do verso a qualquer outro interesse estético evidente). Isso significa mesmo que, em geral, as leis estruturais desse arabesco (e de todo arabesco desse tipo, mesmo na ordem plástica) exigem, depois do efeito do espondeu, isto é, da saída inicial em linha reta, uma queda que, por uma espécie de compensação dos galbos, vai num só movimento até a subida obrigatória da cesura, para continuar em seguida à ondulação rítmica por vagas mais curtas, mais apertadas na segunda parte da curva. É pelo menos o que mostra o estudo da maior parte dos bons exemplos desse jogo rítmico.²

1. Em outros termos (levando-se em conta o fato de que o terceiro pé, troqueou ou espondeu, começa sempre por uma longa) isso quer dizer que, se o primeiro hemistíquio começa assim: — —, em geral continua U U U —.

2. Baudelaire, que entendia muito de ritmo, parece ter evitado, de maneira geral, o espondeu no início. Se o pratica, segue a lei formal que acabamos de expor. Exemplo:

— — | U U U | — || U | — U U U —
Grands yeux de mon enfant, arcanes adorés
[Grandes olhos de minha filha, arcanos adorados]

Entretanto, não sei como pronunciar o verso seguinte, que começa igualmente por um espondeu, mas desfigurado no segundo pé por uma cacofonia:

Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures.
[Frutos puros de todo ultraje e virgens de rachaduras.]

Provavelmente deve-se acentuar *tout* (ainda que nem o sentido, nem o ritmo a isso convidem) porque é o único meio de escamotear um pouco o

Um derradeiro exemplo, onde se encontram todos os tipos de fatos, mostrará bem, acreditamos nós, a insuficiência, *mesmo do ponto de vista expressionista*, do processo de análise dos ritmos usados na obra de M. Grammont.

Seja o primeiro destes dois versos de Musset (em *Rolla*):

Et le pâle désert roule sur son enfant
Le flot silencieux de son linceul mouvant.
[E o pálido deserto estende sobre seu filho
A silenciosa onda de seu móvel sudário.]

É um desses versos espondeicos cuja importância já analisamos. Nossos princípios conduzem obrigatoriamente a escandi-lo:

o o | — o o | — || — | o o o | o —
Et le pâle désert roule sur son enfant...

O espondeu mediano, cujo efeito já conhecemos, é seguido por um tríbraco. Seria necessário dizer que o segundo hemistíquio, reveste-se, por isso, da forma de uma vasta onda, de uma grande ondulação assinalada há pouco a propósito do verso de Baudelaire onde o mesmo acontecia no primeiro hemistíquio e cujo galbo geral assume a forma:

Se, aqui, há alguma coisa de expressivo, deve ser percebida na coincidência desse movimento de uma vasta onda e da onda de areia que recobre a égua morta. Ora, no tipo de escansão adotado por M. Grammont que sobra de tudo isso? Apenas a existência do pre-

infeliz *toutou*. Um bom declamador ficará sempre embaraçado diante de tal verso.

De modo geral, a necessidade de compensação dos galbos é bastante marcada em Baudelaire para que a simples insistência numa sílaba longa (com um troqueu) leve por si, com nítida predominância estatística, o tríbraco ao segundo pé. Isso, entretanto, não é muito fácil de realizar depois do iambo e amiúde exige uma palavra de quatro sílabas no fim do primeiro hemistíquio:

Valse mélancolique et langoureux vertige...
Reine victorieuse et féconde en rachats...
Entre en société de l'idéal rongeur...
[Valsa melancólica e langorosa vertigem...
Rainha vitoriosa e fecunda em resgates...
Entra em sociedade do ideal devorador...]

Esses versos trocaicos nos quais o troqueu inicial é seguido de um tríbraco constituem um de seus esquemas rítmicos mais característicos.

tenso pé monossilábico. E é a esse simples pé monossilábico que o autor se vê reduzido a associar todo o valor expressivo do verso (p. 16): “Medidas de menos de três sílabas exprimem a lentidão, descrevem uma ação que dura, que se realiza suavemente:”

Alors elle se couche et ses grands yeux s'éteignent
Et le pâle désert /rou/le sur son enfant
Les flots silencieux de son linceul mouvant.
[Então, ela se deita e os grandes olhos se apagam
E ô pálido...]

A medida lenta, constituída pela sílaba *rou* descreve o movimento lento e surdo da areia que reçoibre pouco a pouco a égua; só a lentidão é expressa pela duração da sílaba...”.

Se assim fosse, toda presença dessas supostas medidas monossilábicas produziria tal efeito; e tanto mais intenso quanto mais numerosas fossem as medidas. Que pensar, então, do primeiro destes versos de La Fontaine:

Elle bâtit un nid, pond, couve et fait éclore
A la hâte. Le tout alla du mieux qu'il pût?
[Ela faz um ninho, põe os ovos, choca e faz nascer
As pressas. Tudo foi da melhor forma possível?]

Temos aí, enfileirados, vários “pés monossilábicos”, de acordo com as idéias de M. Grammont. Deve-se pensar que se exprime por essa forma a lentidão da calhandra que põe o ovo e o choca, numa “ação que dura, que se realiza suavemente”? ou que La Fontaine cometeu um contra-senso de expressão grosseiro? A verdade é que não há nenhuma relação artística entre os dois versos de Musset e La Fontaine, entre os quais apenas a teoria da “medida monossilábica” estebelécera uma ligação estreita. Ambos são espondeacos, mas o último:

○ ○ | ○ — ○ | — || — | — ○ ○ | ○ — ○
Elle bâtit un nid, pond, couve et fait éclore

pirríquio, anfíbraco, espondeu, dátilo, anfíbraco, é caracterizado pela presença do dátilo após o espondeu. A recusa do tríbraco eurítmicamente normal é bem um desses fatos nos quais se tem o direito de procurar um efeito pitoresco e descritivo. E é ele — essa consecução do espondeu e do dátilo — que diferencia o verso de La Fontaine do de Musset (no qual o espondeu é seguido de um tríbraco). Em vez da vaga sílaba longa que termina o verso de Musset, La Fontaine, ao prolongar o platô rítmico em três longas conse-

cutivas — o que, dizíamos há pouco, a sensibilidade estética suporta apenas se a eurtímia é sacrificada a um interesse estético evidente — mantém em linha reta três ações que se seguem diretamente, sem interrupção. E é o *toc, toc, toc*, dos três tempos semelhantes que exprime, pois expressão há, a pressa da calhandra do fabulista. Assim, mesmo nos dois casos expressionistas, portanto particularmente favoráveis à tese sustentada, o verdadeiro fato artístico passa por entre as malhas de um procedimento de análise que, longe de estudar o ritmo, mata-o ou lhe escamoteia o essencial, isto é, o *galbo do arabesco* resultante.¹

Para aqueles que não nos puderam acompanhar passo a passo, por não se interessarem por música ou por não estarem suficientemente familiarizados com o vocabulário da métrica, vamos resumir a significação estética precisa dos princípios de escansão que acabamos de expor.

Consistem simplesmente em mostrar que, se num alexandrino francês clássico colocar-se regularmente a divisão de medida após a segunda, quinta, sétima ou décima sílaba,² e se, depois, observar-se, em cada uma dessas medidas, a disposição das breves e das longas, há de se perceber que, em cada uma delas, só aparece um número muito restrito de dispositivos (apenas três ou quatro para cada) num total de somente oito pés conhecidos. E tais dispositivos, com todas as suas combinações (um matemático contaria exatamente 240) oferecem, como se vê, mais de duzentos arabescos diferentes, todos bem caracterizados, *todos eurítmicos*.³ Ora, tornemos a dizer (e é o que

1. Um fato impressionante pode corroborar a insuficiência do algoritmo adotado por M. Grammont. Nas quatro páginas seguintes àquela que acabamos de transcrever, o autor cita (a respeito dessa expressão da lentidão ou da duração, ou mesmo da imensidão) doze versos que comportam o monossílabo que se deseja mostrar como “constituindo por si só uma medida”. E ele parece não ter percebido, ou em todo caso não ter assinalado que em *todos, sem exceção*, o monossílabo está na primeira sílaba de um hemistíquio (primeiro ou segundo). Começam todos por um troqueu ou são espondeais; em todos, sem exceção, o pé característico (troqueu ou espondeu) é seguido de um tríbraco. Assim, fica evidente que o *lugar do monossílabo em questão, no hemistíquio*, bem como o galbo da totalidade deste; constituem o fato rítmico essencial. Segundo os procedimentos de análise do autor, porém, precisamente esse lugar tão importante não é e não pode ser especificado! Ele relaciona o fato rítmico apenas ao monossílabo, e não à estrutura de todo o hemistíquio.

2. Por que exatamente tais lugares? A escolha não é arbitrária, mas coincide com as investidas médias da exigência de isocronismo.

3. As regras gerais da maior eurtímia são fáceis de formular. É, primeiramente e antes de tudo, evitar os falsos espondeus, ou seja (ver, o qua-

toda nossa demonstração visa a mostrar) *são os galbos desses arabescos que, do ponto de vista rítmico, constituem o fato estético essencial.*

Para completar, uma última observação.

O único dispositivo rítmico importante e conhecido, que não cabe nas regras morfológicas dadas acima, é o do *ternário absoluto* (não conforme às regras do verso clássico); verso esse caracterizado ao mesmo tempo pela falta de cesura (isto é de um corte verbal forte) após a sexta sílaba e de acento nessa sexta sílaba, como no verso romântico de Edmond Rostand:

Empanaché d'indépendance et de franchise
[Empenachado de independência e de franqueza]

ou neste outro, de André Gide, onde há menos plumas de avestruz ou toques de clarim, porém mais arte:

Fixe un regard où s'évapore tout espoir
[Fixa um olhar no qual se evapora toda a esperança]

A única "licença", com relação às regras clássicas, é ter colocado um pirríquio no pé central, o que, com um anfíbraco antes e um dátilo depois, constitui o essencial desse esquema que se pode legitimamente acrescentar às combinações precedentes. Digamos, aliás, que o verso de Gide obtém um interesse rítmico a mais com o troqueu inicial, que começa o verso por uma longa e assim complica, de modo muito artístico, um esquema banal. Mas, quanto aos ternários normais da versificação regular (ternários que não se devem chamar de trímetros) e que estão compreendidos nas combinações dadas acima (é possível escandi-los uniformemente: pirríquio, anfíbraco, troqueu, dátilo, anfíbraco), são mais complexos, por exemplo do que esse de Rostand. Com efeito, recusamo-nos cabalmente a admitir que o célebre ternário do *Cantique de Bethphagé*:

Mon bien aimé, mon bien aimé, mon bien aimé
[Meu bem-amado, meu bem-amado, meu bem-amado]

dro musical da página 205), eliminar os dispositivos que justapõem uma mínima dos dois lados da divisão de compasso; em segundo lugar, trata-se, tanto quanto possível, de fazer com que um espondeu seja seguido, por compensação, de um tríbraco; finalmente, se o hemistíquio estiver carregado de longas, levá-las mais para o início do que para o fim desse hemistíquio. Entretanto, mesmo as combinações menos eurítmicas são aceitáveis.

seja formado de três partes idênticas, colocadas uma após a outra, (três “pés quaternários” — eis o ritmo das “três injunções”!). Todo o sentimento estético, todas as exigências do gosto, tanto quanto os estudos mais rigorosos, reclamam uma pronúncia diferente, e por isso mesmo comvente, dos três grupos verbais, com ligeira ascensão, muito discreta, da acentuação no *bien* do grupo medial. Pois o característico de tais versos é *superpor duas ondulações rítmicas*, uma que dá origem ao galbo ternário pelos acentos do segundo e quarto pé; outra que mantém, por uma elevação média, o gesto geminado da dupla ondulação. Trata-se de duas vagas, que cavalgam à outra — como em tantos fatos artísticos comparáveis, nos quais a sensibilidade estética, reconhece, pela análise harmônica, dois períodos distintos, através de uma ondulação complexa. Repitamos ainda uma vez: *O essencial do metro poético é o arabesco do desenho traçado pela ondulação rítmica.*

Há de nos ser permitido acrescentar que o grande, o imenso interesse disso tudo, se olharmos para o futuro, é que o verso, cujas sílabas se contam, constitui, nesses esquemas métricos, apenas um caso particular de uma prosódia cujo princípio oferece combinações bem mais amplas, a partir do momento em que se renuncie ao leito de Procusto das sílabas medidas, sem com isso sacrificar a exigência de euritmia? E não duvidamos que aí esteja o futuro, uma vez que a poesia francesa, um tanto cansada, o que é compreensível, da regularidade apesar de tudo um pouco monótona do sistema antigo, tornará portanto a pedir de volta uma verdadeira prosódia, orgânica e estrutural, os meios estéticos de uma arte simultaneamente flexível e mais evoluída, de que já se pressentem alguns lineamentos. A poesia francesa do futuro será métrica ou não será. E ela será, se souber pressentir, adivinhar, utilizar *as verdadeiras leis* do ritmo em francês, aquelas mesmas que tornam artísticos os mais belos versos de nosso tesouro literário tradicional, mas que se pode utilizar de outro modo, que se pode assim, não apenas tornar mais flexível como alargar, enriquecer e singularmente enaltecer, se se respeitarem seus verdadeiros princípios estéticos.

Esperamos que o leitor não tenha ficado muito cansado com essa utilização, que se pode julgar pedante, do aparato métrico clássico. Pessoalmente, não lamentamos as horas passadas com o lápis na mão a escandir, em quatro ou cinco línguas, alguns belos versos. Nada desenvolve mais o senso do ritmo. E isso permite, pela circulação dessa vitalidade que as anima e desenvolve-lhes os sortilégios, sentir a fraternidade entre a poesia de outrora e aquela de hoje e de sempre.

Resta-nos dizer uma palavra, e muito rapidamente, para não fatigar o leitor, acerca das duas últimas categorias estéticas: a melodia e a harmonia.

No que se refere à melodia, muito pelo contrário só há elogios a fazer da obra de Maurice Grammont que, em sua última parte, apresenta uma quantidade considerável de fatos muito bem observados e metodicamente classificados, concernentes às sucessões vocálicas ou consonânticas nos versos, em seus agrupamentos e correspondências por díades, tríades, hêxades, enfim, às eufonias resultantes. E deve-se salientar que elas são aplicáveis a todo sistema prosódico que organiza um verso num período bem estruturado, mesmo em formas diferentes daquela do alexandrino regular.

Entretanto, eis algumas observações complementares que interessam à estética comparada.

Notemos, de início, que os fatos assim reunidos dizem respeito não mais ou menos vagamente à "harmonia", mas muito precisamente à *melodia* do verso.¹ São absolutamente comparáveis aos que, em música, constituem a melodia. Acionam os *qualia* dos sons da linguagem, os trinta sons — quatorze vocálicos, dezesseis consonânticos — do francês.² O modo de sucessão linear desses sons, onde

1. "É preciso que, escreve M. Grammont (p. 381), as vogais sigam-se em determinada ordem; nisso reside todo o segredo da harmonia do verso francês". A sucessão das notas em determinada ordem é a própria definição do fato melódico. A esse respeito, existe uma frase excelente de Sénancour: "A melodia, se considerarmos essa expressão em toda a extensão de que é suscetível, pode resultar tanto de uma seqüência de cores quanto de uma seqüência de odores. A melodia pode resultar de toda seqüência bem ordenada de certas sensações, de toda série adequada daqueles efeitos cuja propriedade é excitar, em nós, o que chamamos exclusivamente um sentimento" (*Obermann*, carta LXI). (Notemos, acerca da última palavra, que sentimento não tem o sentido atual, devido aos ecléticos, e designa simplesmente toda modificação intuitiva da alma. Mas isso é um outro problema.)

2. Para nós, há trinta e quatro com as quatro semivogais. Não somos suficientemente competentes em fonética para ousarmos ficar surpresos com o fato de M. Grammont não tê-las contado à parte. Podemos, porém, afirmar-lhes a importância estética. Apresentam o grande interesse de, na métrica, comportarem-se como consoantes e, entretanto, introduzirem colorações vocálicas. Assim o *u* das palavras *bruine*, *bruit*, *nuît*, *pluie* (chuveiro, barulho, noite, chuva), que não aparece nas análises de Grammont (ele só encontra fatos do gênero acerca da diérese e da sinérese), tem um interesse estético bem particular. E fizemos muitas estatísticas, acerca da paleta de Chateaubriand, por exemplo, para saber que a alta freqüência das semivogais (1,87 para cem sons, nas primeiras páginas de *Atala*, o que é demais em francês) conta muito na soltura e colorido do estilo.

importam sobretudo os vocálicos, constitui o elemento melódico do verso. Formam, no conjunto, a gama de que dispõe a arte poética, do ponto de vista melódico. O uso, que nosso autor faz da palavra harmonia, refere-se apenas ao sentido vago (muito difundido para que se deseje coibi-lo) que lhe dá a significação de "combinação feliz de elementos diversos" (*Vocab. tech. et crit. de la philosophie*, s.v., sentido A), e não ao sentido mais preciso de "caráter estético da sensação produzida pela audição *simultânea* de vários sons" (ibid., sentido B).

Para dizer a verdade, essa última significação (pela qual não poderia a rigor haver fatos de harmonia na poesia, sempre monódica) é demasiado estreita. Em música, há fatos de harmonia, mesmo sem simultaneidade polifônica, apenas na sucessão melódica dos sons. . . Isso faz com que uma melodia possa ter e tem por si mesma uma significação harmônica, na qual se deve inspirar o acompanhante, se este não adotar um puro estilo de contraponto. Os intervalos mais significativos do movimento melódico, o conjunto das notas boas, com eliminação das notas de transição, bastam amiúde para sugerir, impor tal harmonia, contida assim implicitamente na melodia. Aliás, a estrutura da gama (fato aparentemente apenas melódico) envolve ampla e fundamentalmente, fatos de harmonia. Seria, pois, necessário, falar menos em "audição simultânea" do que em relações "independentes da sucessão".

Nesse sentido, conviria saber se a poesia, na utilização do material fonético, envolve fatos propriamente harmônicos.

M. Grammont não teve de colocar o problema, o que é muito natural: ele surge apenas quando se passa pela música. Mas também não deixa de ser uma pena.

A questão consistiria em averiguar se os conjuntos vocálicos, por exemplo nos grupos de vogais que caracterizam um certo membro melódico do verso: tríade ou tétrade — e que podem-se opor às de um outro, tendem naturalmente a agrupar-se; se essas vogais têm relação entre si e formam uma espécie de acorde, ao qual se oporiam outros acordes, que se apresentariam sempre, é claro, sob a forma "quebrada" dos arpejos. O todo levaria a distinguir, na gama melódica, relações iguais àquelas, por exemplo, de tônica ou de dominante, ou de mediantes, ou de sensível, etc.

Haveria interessantes, embora difíceis, pesquisas a fazer, nesse campo. Sem entrarmos nele, assinalemos apenas que seria bom evitar crer na possibilidade de se obter *a priori* essa gama (a ser procura-

da, por observação, nas obras dos grandes estilistas e dos poetas), baseando-se nos agrupamentos, nas afinidades ou oposições tomadas à fonética.¹ Pode ser que seja verdadeiro, mas parcialmente, ou que não o seja de modo algum. O problema é exatamente o mesmo de saber se a gama musical pode ser fundada apenas nas razões de física acústica. E sabe-se atualmente (Helmholtz o tinha em parte reconhecido, Stumpf mostrou-o mais amplamente e trabalhos mais recentes o confirmaram ainda) que há em certos pontos uma grande distância entre os substratos físicos da harmonia e os dados artísticos. No caso, por muitas razões, a diferença poderia ser maior ainda. Em suma, é unicamente pelo estudo concreto das harmonias fonéticas na literatura, dos diversos acordes e de suas relações; pelo estudo cuidadoso da paleta silábica de um Bossuet ou de um Racine, de um Chateaubriand ou de um Hugo, de um Flaubert ou de um Baudelaire, que podemos esperar encontrar as afinidades, as oposições, as relações harmônicas dos *qualia* da arte verbal — e verificar em seguida se, sim ou não, tais relações se explicam, pelo menos em suas grandes linhas, pelas relações fonéticas.

Pesquisa bastante difícil, pois, mas procedente. Notemos apenas que o método eficaz para manifestar tais acordes é o estatístico.

Todos os iniciados na ciência criptográfica sabem quanto a busca das frequências é um instrumento penetrante e eficaz de análise. Mas as frequências criptográficas dizem respeito apenas às letras do alfabeto. Estão ainda por fazer boas tábuas das *frequências fonéticas* das diversas línguas (tábuas semelhantes às que os criptógrafos utilizam em seus trabalhos).²

1. Grammont, na medida em que avançou um pouco nesse terreno, parece ter pensado que a análise fonética fornecia necessariamente os quadros de relação. Não diremos que isso seja falso, mas deve ser justificado. Há pontos nos quais o acordo entre relações fonéticas e estéticas é indiscutível. M. Grammont tem razão em dizer fonologicamente que “o e chamado mudo é uma vogal relevante (p. 235); esteticamente, porém, se ele tem certo relevo quando acentuado, escrito *eu* e seguido de uma consoante, como em *valeur* (valor), perde-o inteiramente em sua função prosódica de *e* mudo não elidido. Talvez os “fatos de escrita” desempenhem também um grande papel. Não esqueçamos que, normalmente, a poesia se apresenta na forma escrita e se destina aos olhos. E, amiúde, os poetas possuem, psicologicamente falando, uma linguagem interior visual e mesmo tipográfica (essa distinção tem papel importante nos fatos erroneamente chamados de audição colorida e que muitas vezes são fatos de “leitura colorida”).

2. A esse respeito, já foram estabelecidos alguns documentos sérios destinados à arte estenográfica. É a única base a partir da qual se pode fazer um cálculo. E ela não corresponde inteiramente aos anelos do foneticista e do estudioso de estética.

Se procedermos a investigações dessa ordem acerca dos escritores, dos poetas franceses, obteremos resultados interessantes para pôr em evidência as diversas harmonias nas quais se apóiam os efeitos estilísticos.¹

O método estatístico é tanto mais indispensável a tais pesquisas quanto, sem ele, sempre corremos o risco de insistir subjetivamente num valor expressivo imputado de modo arbitrário a alguns sons ou que chamam uma atenção particular sobre si por escolha, não corresponde a uma predominância real. O método estatístico, porém, é muito eficaz em tais detecções. Para concluir, eis um único exemplo.

Sabe-se que, nos anos de exílio, Hugo descobriu o interesse artístico dos ditongos nasais, de certas vogais graves e de certas consoantes como o *b* (oclusiva) mas não o *t* (igualmente oclusiva). Em suma, formou uma paleta na qual os *on*, os *an*, os *u* longos, os *b*, os *m* (e os *r* também, mas o *r*, que é quase sempre a consoante mais freqüente, predomina sempre na gama de Hugo) assumem uma importância estética toda especial. Ora, tomemos a *Chanson des aventuriers de la mer*. Sabemos por P. Berret que ela estava composta há muito tempo, quando Hugo a retomou na *Légende*, acrescentando-lhe apenas uma estrofe. Qual? Suponhamos que não o saibamos e estudemos as freqüências. Com efeito, são todas conformes a sua paleta (a sua gama, se preferirmos) de antes do exílio, paleta essa clara e fosca:

On fit ducs et grands de Castille
Mes neuf compagnons de bonheur
Qui s'en allèrent à Séville
Épouser des dames d'honneur.
Le roi me dit: veux-tu ma fille?
Et je lui dis: merci, Seigneur...

[Fizeram duques e nobres de Castilha
De meus nove companheiros de felicidade
Que foram a Sevilha
Desposar damas de honra.
O rei disse a mim: queres tu minha filha?
E eu lhe disse: obrigado, Senhor...]

1. O exame harmônico das primeiras páginas de *Atala* — tão bem estudadas do ponto de vista rítmico por P. Servien — fornece, pelo método estatístico, resultados muito curiosos na paleta fonética de Chateaubriand. Constata-se, por exemplo, uma freqüência de 7,5% para o som *r*, que tem freqüência de 11 em texto um pouco análogo de Hugo (diferença estatística enorme); uma freqüência muito alta de *è* e de *a* abertos assim como do *i* (6,9 para o *è* aberto, que vem em primeiro lugar entre as vogais; — somente 4,8 no texto correspondente de Hugo, depois de *a*, *i*, *eu* e *an*). Um número

Apenas uma estrofe nos dá estatisticamente as frequências da paleta de Guernesey. É esta:

J'ai là-bas, où les flots sans nombre
Mugissent dans les nuits d'hiver
Ma belle farouche à l'oeil sombre
Au sourire charmant et fier
Qui chaque soir chantant dans l'ombre
Vient m'attendre au bord de la mer...

[Tenho lá onde as ondas sem conta
Rugem nas noites de inverno
Minha bela selvagem de olhos sombrios
Sorriso cheio de encanto e altivez
Que, ao entardecer, cantando na sombra
Vem esperar-me à beira do mar...]

E é, com efeito, a estrofe que data do exílio. Aliás, até certo ponto, ela quebra todo o poema pelo colorido poético e estilístico muito diferente, o que produz seu efeito. É um pouco como Rembrandt entre alguns Rubens.

Será preciso repetir que a presença das palavras *farouche*, *sombre*, *charmant et fier*, ou os *r* e os *on* e os *an* não se deve ao fato de Faenzette de Fiésone ter realmente olhos pretos ou de ser o mar realmente bravo no golfo da Calábria, durante o inverno (nem a Hugo estar pensando na Mança e nas mulheres dos marinheiros de Guernesey), e sim ao fato de que, por causa dessa música, Faenzette tem esse tipo de beleza no crepúsculo marinho?

Esperamos que estes estudos não tenham cansado em demasia o leitor; estes estudos que quisemos manter o mais perto possível do fato artístico positivo e concreto. Um de seus encantos, assim logrados, é justamente o de deixar transparecer, através do aspecto próprio dos fatos, o fato artístico mais profundo, mais íntimo, que se evidencia apenas pela comparação e permite perceber na poesia uma música. Falo em música, não por metáfora, mas por correspondência, pelo uso exatamente dos mesmos meios, segundo regras funcionalmente semelhantes. Música na verdade muito mais rudimentar, muito mais simples do que a do músico e, entretanto, pelo menos tão digna de admiração pela maneira como, por meios e materiais efetivamente muito elementares, muito rebeldes, bem pouco

muito baixo de consecuições diretas de consoantes. A paleta de Chateaubriand é simultaneamente de um brilho, limpidez e clareza notáveis. Pode-se, em pintura, compará-la à dos artistas (Monet, por exemplo) que ousaram justapor diretamente cores vivas e claras.

flexíveis, e que se deve utilizar como a linguagem os apresentam, consegue realizar ritmos, melodias, harmonias verdadeiramente mágicas.

Acontece com o poeta um pouco como acontecia com os ceramistas de outrora — não há muito tempo: antes do desenvolvimento da química e da mescla comercial das matérias-primas — obrigados a trabalhar com a argila, a terra e a areia de sua região, apenas com as cores que esta lhes oferecia, ou seja, verde cobre, azul de cobalto, vermelho ferro; e que, com as combinações empíricas postas desse modo a sua disposição, com as formas que lhes permitia o pincel pesado ou mesmo a ponta de corno, sabiam dar a sua obra um encanto estranho, inserindo as flores, os animais em amplas e simples estilizações, decorando-as com esmaltes resplandescentes ou sombrios, em policromias de ingênuo e hábil artifício e, com isso, também compunham música.

E esperamos também que aqueles que estudam nossos poetas reconheçam o fato da paleta do país — uma das mais ricas, das mais variadas e das mais sinceras que existem — a nós ofertada pela língua que ressoa do Reno ao Pirineus, permitir, se bem usada, uma arte cujos recursos não são em nada inferiores àqueles de que se vangloria qualquer outra música verbal.

Sexta Parte

MÚSICA E ARTES PLÁSTICAS

CAPÍTULO XXIX

ARABESCO E MELODIA (INTRODUÇÃO)

Falamos em arabesco a propósito da curva rítmica do verso, dessa curva que é um dos meios mais potentes de sua magia. É o próprio gesto do mágico, gesto ao qual se associa, pelo simples galbo do movimento, uma virtude, uma eficiência, uma ação taumatúrgica — encantamento, feitiço, malefício, fascinação ou sortilégio. Mais tarde, teremos de nos interrogar sobre aquilo que surge desse sortilégio: fisionomias ou paisagens, plantas fantasmas ou cidades místicas. Prossigamos, porém, nossa investigação no mesmo plano. Perguntemo-nos se a palavra arabesco não passa de uma comparação, de uma metáfora. Aplicada, seja ao ritmo de um verso, seja ao galbo de uma melodia, indica apenas a comunidade de princípio artístico, a proximidade de lugar no esquema de uma classificação? Não podemos penetrar mais a fundo em tais correspondências? Este é o problema ao mesmo tempo mais importante, mais procedente, mais central e também mais exigente, mais difícil que temos de resolver. Ele aparecerá mais bem centrado, de modo mais direto (para que se tome o touro pelos chifres) na comparação entre a música e as artes plásticas.

De início, vamos colocá-lo do seguinte modo: há afinidades morfológicamente precisas entre certos arabescos e certas melodias? Leis estruturais semelhantes podem ser impostas, até o pormenor, a artes tão diferentes, uma destinada à visão, no simultâneo, graças a traços que se podem fazer preto no branco, com a pena sobre

o papel; outra endereçada a audição, no sucessivo, graças a frêmitos passageiros do ar, à vibração de uma corda de violoncelo ou de uma garganta humana?

A questão só se torna interessante, se tratada a fundo, com todo o aparato de conhecimentos científicos, filosóficos e artísticos necessários para estabelecer uma convicção sólida e conclusões que tenham o rigor do fato objetivo. Se fosse apenas o caso de conservar uma metáfora e legitimar uma analogia sentimental, já se teria dito o bastante.

Pedimos, pois, ao leitor que tenha a paciência de seguir uma demonstração de filosofia científica, na atmosfera da estética séria. Se preferir a estética prazerosa, poderá contentar-se em dar uma olhadela às figuras dos capítulos que se seguem (XXX, XXXI). E poderá acrescentar, ao que retiver, da documentação sobre o assunto, que todo o desenvolvimento ilustrado está escrito de maneira igualmente válida do ponto de vista do físico, do psicólogo, do decorador e do músico. Trata-se precisamente de falar ao mesmo tempo por Helmholtz, Bergson, Perugino e J.-S. Bach, e ser convincente em nome de cada um, segundo as exigências mais estritas de suas disciplinas. Desculpem-nos, pois, um certo tecnicismo e o requeremos, de certo modo, a atenção do leitor.

CAPÍTULO XXX

O PROBLEMA DA ESPACIALIZAÇÃO DAS MELODIAS

A tese de um parentesco estético entre o arabesco e a música foi defendida, numa pequena obra mais citada do que lida e já antiga: o opúsculo célebre de Hanslick, *Vom musikalischen Schönen*, 1854.¹

Pode-se ficar espantado pelo fato de uma idéia tão manifestamente justa e bem fundada ter provocado muita resistência. As objeções que lhe foram feitas repousam, no mais das vezes, ora num desconhecimento da verdadeira natureza e mesmo da importância histórica da arte do arabesco (à qual deve-se acrescentar a mais moderna “pintura pura” e voltaremos a isso uma vez mais), ora na confusão que amiúde se estabelece (e pela qual o próprio Hanslick é até certo ponto responsável) entre a idéia tão legítima dessa afinidade e as teses mais controvertidas de uma estética “formalista” e mesmo “intellectualista”.

A conseqüência de tal confusão é que, freqüentemente, se vêem aqueles que desejam combater a tese de Hanslick (como, por exemplo, outrora J. Combarieu)² empregarem (por estranho deslocamento da questão) uma boa parte de seus esforços em reivindicar contra ela os direitos do sentimento na arte — como se um arabesco ou uma pintura pura só pudessem falar à inteligência e não comportassem nem interesse sentimental, nem força de emoção.³

1. Essa tese também foi defendida em outras obras. Na *Esthétique*, de Ch. Véron, p. 369 sqq., são citadas páginas curiosas de Ch. Beauquier, *Philosophie de la musique*, p. 193 sqq. que continuam a ser interessantes. “A impressão geral da música para o ouvido é a do caleidoscópio para o olho”, etc. Enfim, Igor Stravinsky retomou vigorosamente (sobretudo em sua *Poétique musicale*, 1942) algumas das idéias de Hanslick.

2. *La musique, ses lois, son évolution*, 1913 (p. 37-42).

3. É lamentável encontrar ainda num esteta tão informado quanto Lionel Landry (*La Sensibilité musicale*, 1.^a ed., 1931, p. 167 sqq., 171 sqq., 174

A questão, porém, não é essa de modo algum. Não se trata de formar teorias acerca da essência do belo musical ou do valor mais ou menos sentimental do arabesco. Trata-se de saber (e é um dos assuntos nos quais só o estudo positivo dos fatos tem voz) se há analogias morfológicas positivas entre as obras musicais e as obras da arte ornamental, se, por exemplo, uma transposição parcial da linha de uma melodia oferece uma curva que tenha um valor decorativo e um galbo satisfatório do ponto de vista das exigências essenciais da estética do arabesco. Em caso afirmativo, a experiência é crucial e cabe às nossas teorias, às nossas opiniões estéticas aceitar o fato e explicá-lo, se possível; opinião alguma pode qualquer coisa contra um fato.

A experiência é, porém, delicada. É uma das mais difíceis e das mais importantes da estética comparada.

Podem ser levados em conta fenômenos físicos que dão origem, mecanicamente, por meio de vibrações musicais, a figuras decorativas? Pensa-se, seja nas experiências remotas de Chladni (figuras obtidas pela vibração de uma placa de areia), seja na retomada da

e sobretudo 183) traços desse preconceito. Entretanto, há já muito tempo Gayet escrevia (*L'Art arabe*, p. 96-98) coisas excelentes sobre os valores sentimentais dos entrelaços e combinações poligonais da decoração muçulmana. Observa, despertados pelos polígonos dispostos lado a lado em número par, "sentimentos graves, impregnados de uma doce serenidade"; em número ímpar "melancolia vaga, perturbação, incerteza". Mostra como o entrelaço exalta tudo isso: "A imagem derivada da associação do quadrado e do octógono despertará a idéia de imutabilidade eterna, a que tem por base o heptágono, a de um mistério vago e inquieto", etc. Talvez Balzac seja um tanto responsável pela tese inversa. "Com o instinto que a paternidade dá, o velho escolhia sempre seus presentes entre as obras cujos ornamentos pertenciam a esse gênero fantástico chamado arabesco e que, por não falar nem aos sentidos, nem à alma, destina-se apenas ao espírito, por meio das criações da fantasia pura" (*L'Enfant maudit*, éd. Bouteron, p. 140). Mas um contemporâneo de Balzac, Edgar Poe, ao intitular uma coletânea de contos *Tales of the Grotesque and the Arabesque* não pretendia de modo algum dizer que a espécie de insólito que aí procurava não pudesse provocar nem o terror, nem o riso, nem a nostalgia poética, nem mil outras emoções mais sutis. — Há nas *Mémoires* de Cellini (I. I, cap. VI) uma página curiosa em louvor desses "belos e caprichosos ornamentos que os ignorantes chamam de grotescos". De modo geral, devem-se consultar acerca do teor estético dessa arte aqueles que a amam, e não aqueles a cuja alma ela não diz nada. Pode ser divertido constatar que Ad. Franck, no prefácio de seu *Dictionnaire des sciences philosophiques*, ao criticar a *Encyclopädisch-philosophisches Lexikon* de Krug e de censurar o autor por este não "responder à seriedade do assunto", registra a presença de um artigo sobre *Arabesques* como "digressão inconveniente", numa obra do gênero!

experiência por Savart (que procurou classificar as figuras), ou no "eidofone" de Mrs. Watts Hughes (*Voice figures*, 1891), ou, enfim, em fatos muito mais recentes relativos aos arabescos criados por meios óticos que são utilizados na técnica do filme sonoro.¹

Algumas dessas figuras têm caracteres estéticos evidentes. Amíúde, porém, são fortuitos: provêm de certas condições da experiência (simetria nas figuras de Chladni, por exemplo) que são independentes do fato musical de base. Não é o fato musical, e sim o dispositivo físico empregado que introduz tais caracteres morfológicamente satisfatórios, sem que estes correspondam a algo inerente à música. Estamos na presença unicamente de uma "estética da vibração". Mesma observação para as curvas de gravação no filme. Uma parte de seus caracteres estéticos é introduzida pelo aparelho de gravação (por exemplo, as inflexões sobre segmentos de círculo, devidas ao aparelho galvanométrico). O principal defeito de tais curvas está em que: 1.º, elas decompõem em ondas distintas o que, para a sensibilidade, aparece como um *quale* contínuo; 2.º, tais ondas dão o complexo sincrético no qual a audição discerne (por análise harmônica) vozes polifônicas diferentes: ora são as curvas de cada uma das vozes polifônicas que se procuram obter. Não dispomos de aparelhos suscetíveis de fazer mecanicamente essa análise harmônica. Os aparelhos de análise harmônica cujo modelo é o mareógrafo de Kelvin de nada servem aqui. É, pois, a partir do próprio documento musical (onde a análise já está feita) que se devem construir as curvas em questão. Mas, segundo que princípios? Todo o valor da experiência reside na escolha racional das coordenadas.²

1. Pode-se consultar um artigo interessante em *Nature*, 15 de nov. 1932. Cf. também a apresentação da "pista sonora" em *Fantasia!*

2. Repetimos que tais discussões não podem ser tratadas superficialmente. (Lamentamos, por exemplo, que, numa obra tão importante quanto *La Musique et la vie intérieure*, 1921, de Bourguès et Dénéreáz, figurem "curvas dinamo-gênicas" da música, obtidas "pelo procedimento simplificador da intuição"). De modo geral, deve-se prevenir o leitor contra esse tipo de apreciação estética baseado em vagas equivalências impressionistas, num problema onde o que tem interesse é apenas a experiência feita segundo métodos rigorosos. Lembramos, finalmente, para um público de outro gênero (especialmente os físicos) que o fato artístico, convenientemente estudado, tem sua positividade própria; e que onde há divergência entre as práticas da arte musical e o ponto de vista do físico, não se deve pensar que o músico está errado (ou que aprecia com o sentimento, e de modo vago, fatos que apenas o físico apreende com rigor), mas que a divergência em si é um fato positivo, que tem suas razões. Algumas são psico-fisiológicas, outras propriamente estéticas, e convém não esquecer que o fato estético (ou, se preferirem, relativo ao estudo positivo da arte) é perfeitamente objetivo e real. Muitos

J. Combarieu, citado há pouco, dá-nos ao mesmo tempo a indicação do lado em que se devem fazer pesquisas e o que, sobretudo, se deve evitar, quando escreve (*op. cit.*, p. 40): “Tomei um trecho de música, o Adágio da *Sonata Patética* e, em papel de seda, tracei o arabesco que se obtém ao seguir as linhas melódicas (sic). O resultado é tudo o que se pode imaginar de mais desagradável, incoerente e absurdo. A experiência parece-me interessante pois, por mais que Hanslick fale em *linhas sonoras*, só podemos apreendê-las como linhas situadas no espaço. Ora, tais linhas são rabiscos sem valor”.

Combarieu não explica nenhuma das convenções de coordenadas que fez (ora, tudo está nisso) para obter as linhas melódicas. E mesmo, a intervenção do papel cópia para “seguir” as linhas parece indicar que calcou essas curvas nas notas da partitura escrita, reunindo-as como se faria com uma curva de temperatura!

Não é que, se pensarmos bem, a experiência seja totalmente absurda. Com efeito, nosso sistema de notação musical é, até certo ponto, uma tentativa para traduzir os fatos musicais em relações espaciais. Mas é muito importante compreender que essa tradução é imperfeita e insuficiente.

1.º A notação musical tradicional é heterogênea. A altura absoluta do som é designada, ora pelo lugar das notas na pauta, ora por um sistema diferente: o emprego de sinais convencionais tais como sustentidos, bequadrados, bemóis, sustentidos duplos, bemóis duplos. Observar que a noção de tonalidades “simples” (*ut maior, la menor*) ou “complicadas” (*lá sustentido menor, dó bemol maior*) só se refere a esses fatos de escrita. Acusticamente, não corresponde a nada. Acrescentemos que a duração dos sons é simultaneamente anotada por um sistema de sinais convencionais (mínimas, semínimas, colcheias, etc.) e até certo ponto por espaçamentos proporcionais.

2.º Fatos dessemelhantes são representados da mesma maneira. Entre a quinta justa (*dó-sol*) e a quinta diminuída ou trítone (*si-fá*)

homens de ciência ignoram a que ponto a estética pode ser uma disciplina rigorosa, que estuda, segundo métodos adequados, fatos específicos, bem distintos dos fatos físicos relativos à estrutura dos materiais: eles são precisamente relativos ao *emprego* artístico desses materiais segundo regras que tratam, justamente, de pôr em evidência e nas quais o desvio eventual com relação à sugestão do físico é sintomático. A última observação importa, aliás, sobretudo para o capítulo XXXII, quando tal desvio será tratado de modo particular.

não há nenhuma diferença gráfica. Uma parte dos estudos musicais elementares responde à necessidade de restituir mentalmente a diferença dos fatos que a notação representa de modo idêntico. Do mesmo modo, os intervalos do tom ou do semitom diatônico, da terceira maior ou menor são anotados de maneira semelhante. (O intervalo gráfico entre uma nota escrita numa linha da pauta, e a nota escrita imediatamente acima dessa linha corresponde a um tom entre *dó* e *ré*; a um semitom entre *mi* e *fá*).

3.º Fatos idênticos são representados de modo diferente. Não me refiro apenas à diferença de posição (nas linhas ou entre as linhas) das mesmas notas de oitava em oitava, de maneira que não há ciclicidade gráfica para fatos essencialmente cíclicos. Penso na multiplicidade das claves, a de *fá*, de *sol* e de *ut*, em três posições, mais aquelas dos instrumentos de transposição. Assim, seis instrumentos — por exemplo, o órgão em clave de *fá*, o alto em clave de *ut* terceira, o violoncelo em clave de *ut* quarta, a trompa inglesa escrita uma quinta acima da nota verdadeira, a trompa escrita uma oitava acima da nota real e a clarineta em *si bemol* que se escreve em clave de *sol* e lê-se em clave de *ut* quarta — dão um uníssono o mesmo *ut*, aquele que na partitura de orquestra terá seis representações diferentes.

4.º Um som, que não pertença a nosso sistema musical ocidental e moderno não encontra representação nessa escrita. Ela é inutilizável, não apenas para escrever certas músicas exóticas (o que a torna impraticável para o sociólogo), mas também para anotar um som fisicamente presente em nossa prática orquestral, mas estranho à gama de Zarlin.¹ É, pois, também inutilizável para o físico.

Todas essas razões fazem com que a escrita musical atual, não apenas não ofereça de modo algum uma transposição do fato mu-

1. Por exemplo, nas discussões dos físicos acerca da gênese da gama, deixa-se de dizer amiúde que sons como os harmônicos n.º 7 e, sobretudo, 11, saem ao mesmo tempo de nossas tonalidades e nossa escrita e só voltam a elas pela convenção que, por exemplo, faz com que se anote o *fá sus-tenido* como o décimo-primeiro som da trompa em *ut*, ainda que todos saibam que ele está à meia distância entre o *fá bequadro* e o *fá sus-tenido*. Praticamente, o físico tem sua escrita pessoal: ele serve-se dos nomes das notas escritas por extenso (nomes a serem interpretados no sistema pitagórico), orna-das com sustenidos e bemóis, com indicação do lugar das oitavas e (segun-dó) o procedimento introduzido por Helmholtz) sublinhadas ou encimadas por uma ou duas linhas, para anotar os sons pitagóricos, abaixadas ou elevadas por uma ou duas comas. Como, *escrita*, o procedimento é rudimentar e bár-baro. Permite anotar sons isolados, mas não constitui uma verdadeira escrita musical.

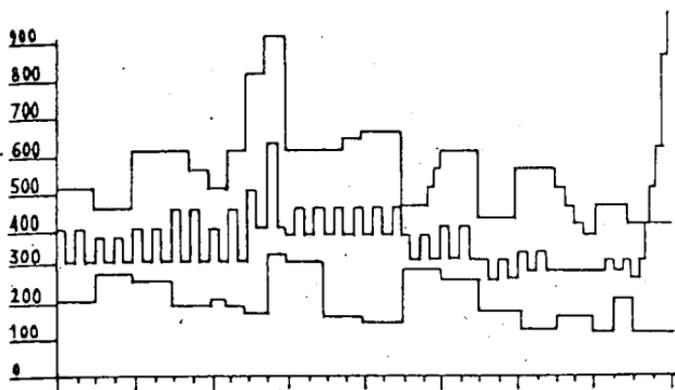
sical, mas ainda deva ser considerada como muito primitiva e completamente irracional.

Não se trata, evidentemente, de substituí-la *praticamente* por outra (a escrita tradicional está por demais integrada a nossa cultura e é representada por uma edição demasiado abundante). Mas a estética geral desejaria possuir, para pesquisas teóricas e para estudos práticos relativos às músicas primitivas ou exóticas, e, enfim, fatos acústicos, uma notação racional que pudesse servir a todos os casos em que a usual é insuficiente. Proporemos mais adiante uma solução para o problema.

Voltemos agora à questão gráfica.

Uma outra solução, muito natural e de qualquer modo instrutiva, é a seguinte: tomar como abscissa os tempos, como ordenadas as frequências físicas das vibrações; e reunir (pelo prolongamento em linha reta da curva durante toda a duração do som) as notas pertencentes à mesma voz melódica.

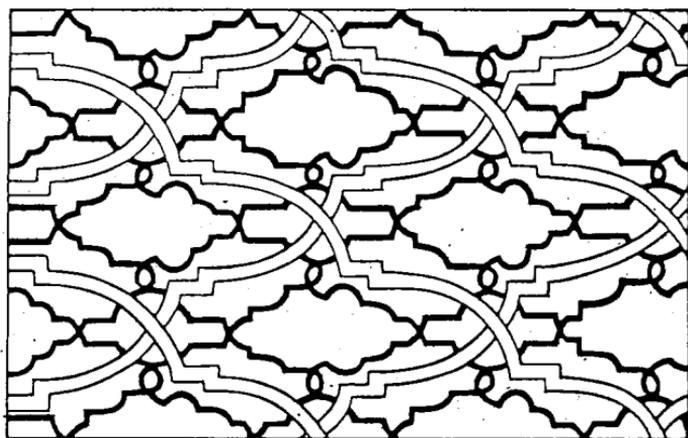
Apliquemos tais princípios ao Adágio da *Patética* (uma vez que ele foi utilizado na experiência de Combarieu). Obtemos com os oito primeiros compassos as seguintes curvas:



Desde já, a experiência é conclusiva. As curvas assim encontradas não são nem “incoerentes”, nem “absurdas”. São, ao contrário, notavelmente equilibradas. O balanceamento regular do desenho de acompanhamento, pelo qual o tenor ocupa por assim dizer constantemente, com uma única voz, dois planos harmônicos (a har-

monia parece a três vozes, mas é realmente a quatro) está curiosamente proporcionado ao movimento correlativo das duas outras vozes. Também destas se ordena o gesto de maneira perfeitamente satisfatória. A linha do baixo, ora seguindo, ora compensando a do contralto, num movimento muito mais estilizado está com a de cima numa relação verdadeiramente comparável àquela, por exemplo, das bases mais austeras de um edifício com as partes superiores, tanto mais lavradas quanto pesam sem trabalhar. Mas, aqui, é sobretudo a linha melódica que chama a atenção pelo interesse estético. Sua analogia com aquelas que a arte do arabesco combina é incontestável. A fim de facilitar esse julgamento, vamos recorrer a obras decorativas positivas, iconograficamente constatadas, situadas. Damos abaixo (suprimindo a parte de fundo, palmetas, escudos, sobre o qual se destaca o arabesco propriamente dito) um ornamento hispano-árabe.

Certamente, é possível não gostar desse tipo de arte — como se pode ser refratário ao estilo de Scarlatti ou de Porpora. Mas como não há dúvida de que existem espíritos para apreciar-lhe o encanto (... “uma decoração simultaneamente de uma riqueza maravilhosa e de uma clareza impressionante”, diz H. Mayeux, *La Composition décorative*, p. 141, de quem tomamos este documento...),¹ tais espíritos encontrarão igual satisfação nas combinações de linhas do diagrama anterior.



1. Fizemos questão de tomá-lo ao mais clássico dos livros sobre arte decorativa, para que não nos possam acusar de ter procurado um documento

Não convém, entretanto, enganar-se quanto ao alcance dessa analogia. As qualidades plásticas desse diagrama não são as mesmas do fragmento musical que o determina. Seria impossível pretender que alguém pudesse experimentar, à vista dele, exatamente as mesmas impressões que se experimentam ao ouvir o adágio da *Patética*.

Em primeiro lugar, tais gráficos são impotentes para indicar as significâncias muito particulares de certos eixos horizontais dessas curvas, eixos que correspondem às “notas boas” (como dizem os músicos) da tonalidade escolhida. Em que indicam, plasticamente, que o início repousa no acorde perfeito de tônica, o quarto compasso no acorde de dominante, assim como as diversas propriedades desses acordes? Quais são igualmente, em tudo isso, as relações consoantes e dissonantes? Vemos bem, na segunda metade do quinto compasso, que as curvas estão extremamente juntas uma da outra e essa proximidade assim como a posição que ocupa permite reconhecer o intervalo dissonante de segunda. Plasticamente, porém, tal relação nada tem que se compare à impressão resultante da audição simultânea do *ré bemol* e do *mi bemol*; de modo geral, deve-se convir que tais diagramas só transpõem efetivamente na ordem visual o elemento contrapontístico da música.

Seria possível deixar-se levar pela tentação de considerar uma similitude *expressiva* desses tipos de delineamentos. Os movimentos da melodia não têm as mesmas qualidades de significação sentimental, os mesmos valores de atitude que os movimentos correspondentes do arabesco? Sigamos com os olhos a melodia de Beethoven. De início, ela hesita em torno de seu eixo médio, eleva-se nitidamente, desce dois graus, reergue-se rapidamente, como que em três batidas de asa, cai de imediato, e ora aos poucos, ora em movimentos amplos, subindo e descendo, vem repousar paulatinamente, num ritmo cada vez mais regular, calmo, grave e, de certo modo, monumental, ao nível de um dos eixos característicos da figura; enquanto as duas outras curvas participam igualmente desse apaziguamento figurado, de modo direto, nas oscilações gradualmente amortecidas da curva mediana. Não existem espíritos, rápidos na transposição visual, que acreditariam ver uma figura feminina envolta em longos véus negros a deslizar na beira de um terraço, erguer-se primeiro, depois descer ao longo de uma escadaria, em direção a águas sombrias cuja lenta ondulação se exprime pelo balanceamento

favorável ou aproveitado uma coincidência excepcional. Confrontamos, como se vê, o texto musical célebre com o qual Combarieu tentou a experiência e o exemplo típico de arabesco, dado no livro mais clássico — e a concordância é gritante.

do acompanhamento e sob as quais seu reflexo evolui simétrico nos movimentos simplificados do baixo?

Mas isto é literatura. É o que compreendem do encanto da música os que não a compreendem.

É por suas qualidades próprias (e não por qualquer evocação do segundo grau) que o delineamento melódico atua sobre nós. Há, para todo músico, em determinadas séries de sons (como para o decorador em certas inflexões das linhas) algo de triste, ou de terno, ou de vivo, ou de apaixonado, sem que isso se explique por um subentendido, uma evocação exterior, uma associação de idéias. *A própria melodia* é terna ou triste, pungente, séria, adorável — como um rosto. Que aconteceria com o amor (deixaria de ser um drama), se não mais fosse verdade que há rostos ternos ou pungentes, sérios ou adoráveis — independentemente da alma que está mais além? E não há dúvida alguma de que tais rostos são ternos ou pungentes simplesmente *por causa* de uma sobrançelha arqueada de um certo modo, de uma boca mais alta que larga, de um nariz como aquele que teria mudado a face do mundo. É todo o segredo do drama de certos amores, esse em-si da forma visível. E é todo o segredo, pelo menos um dos segredos da música (e mais geralmente da arte), esse em-si da melodia (e também da linha, da harmonia das cores, etc.). Não há dúvida de que uma melodia é indolente ou irônica, sonhadora ou risonha, ingênua ou perversa, cruel ou caçoísta (que não seja possível amá-la realmente) por causa de uma apojatura da mediante (o que tem algo de interrogativo), de uma dissonância inferior de retorno de um tom inteiro (o que tem um encanto arcaico), de um movimento melódico a percorrer a oitava sem semitons (o que tem um sabor estranho e exótico) e assim por diante. Ora, isso nos dá a chave da exata significação dessas transposições lineares da música. Elas não nos explicam inteiramente seu encanto, mas põem em evidência os fatos formais de onde procede tal encanto.

Há uma frase muito bonita de Chateaubriand. Trata-se de uma mulher, de uma musicista. “Ela parecia ser, diz ele, a melodia em si que se tornara visível e cumpria as próprias leis”.¹ Esse é o ideal mesmo de certas transposições coreográficas.

Acontece o mesmo com o arabesco assim obtido: sob alguns aspectos (com reservas que faremos) é a melodia em si que se torna visível e cumpre as próprias leis.

1. Fragmentos publicados por V. Giraud, *Chateaubriand*, p. 20.

Desse modo, as curvas que registram graficamente a música, por esse procedimento, têm pelo menos em comum, com as curvas que a arte do arabesco compõe, uma mesma inteligibilidade estrutural. Elas não impressionam a sensibilidade emocional de maneira positivamente idêntica, mas de um ponto de vista negativo também não causam o penoso sentimento do absurdo, do inadmissível, da incoerência perceptiva que não deixaria de ocorrer se os lineamentos engendrados fossem, de um ponto de vista plástico, informes. Se não é possível dizer que a estrutura plástica do arabesco musical lhe confere um valor estético relacionado a sua figura sonora, pode-se pelo menos afirmar que *ela tem uma estrutura*, que isso não é um efeito do acaso. As combinações inventivas dos melodistas visam desenhar formas no que se chamaria de espaço sonoro, uma vez que, mesmo transpostas graficamente, tais combinações sonoras permanecem arquitetônicas.

Aqui, porém, impõe-se uma observação importante.

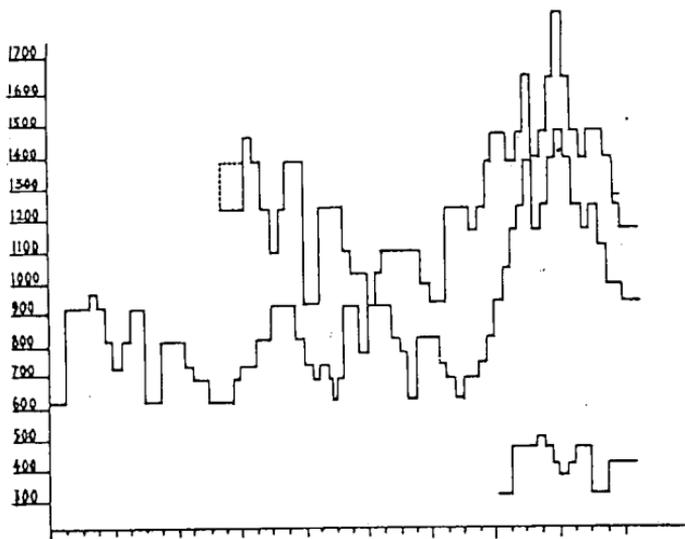
Para que tais formas, tornadas visíveis, “cumpram suas próprias leis”, é necessário, como o sabemos, obter, por um ajustamento preciso das coordenadas, o arabesco mais adequado para evidenciar as propriedades artisticamente fundamentais da obra assim examinada.

Ora, algo nos vai surpreender.

A escolha, como ordenada vertical, dos números de vibrações por segundo dissimula ao olhar uma propriedade essencial da melodia: ela continua formalmente idêntica, qualquer que seja a altura e a voz em que é apresentada.

Para compreendermos, examinemos uma obra no estilo do contraponto (que é, como sabemos, o que mais se aproxima do arabesco típico). Tomemos a VIII.^a fuga do *Cravo bem temperado*. É um dos mais nobres e hábeis entrelaços de linhas melódicas que existem. O começo é, segundo as regras, de extrema simplicidade: as três vozes entram em cena, uma após a outra, no mesmo motivo.¹ Transposto graficamente, pelo método precedente, resulta no seguinte arabesco:

1. À parte a mudança, que caracteriza a “fuga tonal” (por oposição à “fuga real”): a “mutação” recíproca da tônica e da dominante quando o “tema” é retomado na quinta superior ou na quarta inferior (o que constitui a “resposta”). Em nosso gráfico, indicamos em pontilhado o que daria a repetição textual do tema, a fim de que o leitor não familiarizado com a técnica da fuga possa apreender melhor a identidade das curvas.



Ora, é claro que a identidade das curvas melódicas das diversas vozes (e é o fundamento artístico desse tipo de arte) não é de modo algum respeitada. Plasticamente, a entrada do tema na voz do tenor (à esquerda da figura) está mais ou menos equilibrada esteticamente, ainda que um pouco esticada em altura. Isso se torna totalmente excessivo na resposta do alto. E, quando no último compasso, os altos se afastam num mesmo movimento para desimpedir a entrada do baixo que retoma o tema, este aparece, pelo contrário, a tal ponto esmagado que mal se reconhece a forma temática.

Todo homem de ciência, habituado a manejar os métodos gráficos, verá imediatamente do que se trata: deve-se, para restabelecer a identidade morfológica, empregar as coordenadas logarítmicas; portanto tomar como ordenadas os logaritmos das frequências, isto é, os intervalos melódicos.¹

Mas, é necessário agir com precisão. Que princípios adotar para estabelecer racionalmente os valores aritméticos dessas ordenadas logarítmicas?

1. Um psicólogo pensará talvez na lei de Fechner e considerará as frequências físicas como excitantes aos quais respondem como sensações as impressões musicais. Mas, seria uma interpretação simplista e antiquada. *Não se trata de sensações, mas de percepção de formas.* O fato é que sucessões de sons, nas relações geométricas de frequência, traduzem-se para o ouvido como movimentos cujos módulos são aritméticos. Nisso baseia-se a noção melódica de intervalo.

Aqui virá intervir proveitosamente a solução a ser discutida do problema levantado há pouco sobre a escrita musical racional. Acontece, efetivamente, que ela nos fornece ao mesmo tempo um instrumento de trabalho amplamente útil e uma solução cômoda e precisa do problema diante do qual nos achamos.

Isso, porém, merece um capítulo à parte.

CAPÍTULO XXXI

DA ESCRITA MUSICAL RACIONAL

A que condições deve atender uma escrita musical racional?

1.º Deve manifestar, por relações aritméticas, os intervalos reais dos sons nas melodias.

2.º Deve exprimir, por notações cíclicas, os fenômenos cíclicos nos quais repousa a organização musical em oitavas (identificação nominal dos sons de relação 2/1 de frequência, base dos apoios das quintas na oitava e, por conseguinte, da estrutura de nossas tonalidades).

3.º Deve apresentar a altura absoluta dos sons.

4.º Deve poder anotar um som puro qualquer, mesmo estranho a nosso sistema musical ocidental e moderno.

Pode-se demonstrar¹ que a seguinte solução do problema é a única matematicamente possível.

Pode-se inicialmente demonstrar que, ao chamar x o número a ser encontrado e que designa uma nota, e n o número de vibrações por segundo que lhe correspondem, a fórmula:

$$x = 12 \log_2 n \times \frac{16}{435}$$

1. Cf. nosso artigo *L'algorithme musical*, *Revue philosophique*, 1927, 9-10, p. 204 sqq., onde são encontradas em detalhe as discussões de que só reproduzimos aqui os resultados essenciais, com ligeiras modificações destinadas, seja a tirar proveito dos progressos no assunto, desde aquela época, seja a trazer aperfeiçoamentos práticos de pormenor aos procedimentos propostos. Nesse artigo também se vêem algumas das figuras que reproduzimos agora. Ver ainda nosso estudo: "Le problème de la notation mathématique de la musique", em *Mélanges d'Histoire et d'Esthétique musicale offerts à P.-M. Masson*, éd. Richard Masse, 1955. — Acreditamos ter feito aí a demonstração matemática do fato de não existir outra solução científica, que responda às condições acima enumeradas. — Aliás, corroboração notável, é a fórmula que tínhamos proposto desde 1927 e que tiveram de usar, hoje, aqueles que compõem ou analisam a música com computadores (2.ª edição).

(fórmula cujo princípio é substituir os logaritmos de base *dez* pelos logaritmos de base *dois*) oferece para todos os sons musicais valores aritméticos que respondem a todas as condições do problema, *se o resultado for escrito em numeração duodecimal*.

Com efeito, cada nota da gama temperada vem a ser expressa nessas condições, por um número de dois algarismos no qual o primeiro designa constantemente o lugar da oitava, a partir da origem indicada pela fórmula (ela é tomada um pouco abaixo do limite inferior da audição musical) e o segundo designa, em cada oitava, sempre a mesma nota, o *lá* que tem como algarismo de unidades: 0 (o *ut*:3, o *ut* diese:4, o *ré*:5, etc.). Como se sabe, na numeração duodecimal, são necessários dois algarismos a mais que na numeração decimal: digamos δ para significar *dez* e ω para significar *onze*.

Poder-se-ia, com efeito, demonstrar que as condições dadas não podem ser satisfeitas, se empregada uma notação matemática baseada no sistema decimal.¹

A fórmula que acabamos de apresentar é a *justificação matemática* da notação, *com relação aos dados da física*. Entretanto, aquele que quiser servir-se dessa notação, na prática, não precisa de modo algum conhecer-lhe a fórmula físico-matemática. Basta-lhe em tudo e por tudo, saber os *nomes, em algarismos*, das sete notas da gama. *Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó* chamam-se assim *três, cinco, sete, oito, dez, doze, dois três*, e escrevem-se 3, 5, 7, 8, δ , 0, 2, 3 (a respeito do zero não se há de esquecer que, na numeração duodecimal, 10 significa doze). Assim um número como 60 significará o *lá* da sexta oitava.² É o *lá* do diapasão.³ Basta, enfim, saber que um sustenido

1. Nisso tropeçaram os principais teóricos que trataram o problema. Ellis e Hornbostel bem que tentaram *decimalizar* a medida dos intervalos musicais tomando como unidade a centésima parte do semitom temperado; mas, há 1.200 dessas unidades na gama e a periodicidade na oitava não existe. Quanto à unidade dos físicos, o *savart*, isto é, o intervalo cujo logaritmo comum é 0,001, que satisfaz inteiramente à necessidade de decimalidade, recusa-se totalmente a adaptar-se à *organização musical* dos sons. A própria oitava contém um número irracional, ou seja, 301,03... O semitom temperado vale um pouco mais de 25.

2. Corresponde à *terceira* oitava da notação usual cuja origem (segundo uma convenção proposta por Sauveur) é o *ut* de 32,3 vibrações; convenção tanto mais feliz quanto obriga a anotar com índices negativos sons musicais correntes (o *lá* inferior do piano é *lá* — 1). Observe-se que o número 60, na numeração duodecimal, está na mesma posição mediana que 50 na decimal, em relação a 100.

3. Trata-se do *lá* do congresso de 1859 (de 870 vibrações). Em 1945, uma comissão "internacional" (?), levando em conta a deplorável tendên-

temperado ou um bemol se exprimem pelo algarismo superior ou inferior de uma unidade àquele da nota natural. *Fá*, por ser 8, *fá sustenido* será 9.

Para transformar esses algarismos em meio prático de escrita, bastam as seguintes convenções.

Cada algarismo representará uma unidade de duração a ser inicialmente designada (quase sempre a semicolcheia; mas às vezes basta a semínima ou mesmo a mínima). O travessão indicará o prolongamento dessa nota durante a unidade de duração; e o sinal = uma pausa de igual duração. Uma barra horizontal sobre vários algarismos sucessivos indica que eles valem juntos a unidade de duração.

Acrescentemos ainda, entretanto, que, para simplificar ao máximo, de um ponto de vista prático, a escrita e evitar a repetição perpétua dos algarismos de oitava, pode-se escrever apenas em índice, antes do algarismo das unidades, o algarismo da oitava e não repeti-lo enquanto não houver variação.

Isso posto (que se aprende certamente mais depressa do que a escrita musical usual), *sabemos o bastante para ler e escrever as músicas mais complexas*. Exemplos dirão mais que quaisquer explicações. Eis (texto escolhido como rítmicamente um pouco complicado) o início de uma *Invenção a duas vozes* de J.-S. Bach. Escreve-se do seguinte modo em notação tradicional:



cia dominante de elevar o acorde (tendência favorável em certos efeitos de orquestra, sobretudo para os solistas, mas muito prejudicial para a arte do canto) autorizou um *lá* de 880, que é aquele que, atualmente, se distribui no rádio. Mantivemos, entretanto, o valor tradicional (e, aliás, ainda legal na França) do *lá*, pois toda a literatura do assunto entre os físicos e os musicógrafos foi escrita segundo tal convenção e pareceu-nos inútil complicar a questão pela intervenção de um *lá* recentemente elevado, por deferência ao *high pitch* americano. Se este for também adotado por físicos e musicógrafos, bastará, na fórmula matemática geral, dada mais acima, substituir o divisor 435 pelo número 440. É suficiente, aliás, lembrar que o número duodecimal 60 corresponde ao *lá* do diapasão e que, sempre na nossa fórmula, o último número deve ser fixado segundo a altura do diapasão adotado. Entretanto, científica e artisticamente parece-nos deplorável ceder à mania de ir para cima. Onde estará o *lá* no ano 2.000? E quem poderá, então, cantar Mozart?

e seu algarismo será o seguinte, usando a semicolcheia como unidade de tempo:

$$\{ = \overset{6}{7}-\overset{6}{5} | -\overset{4}{4}-\overset{2}{2}-\overset{0}{0} | -\overset{5}{\omega}-\overset{9}{9}-\overset{\omega}{\omega} \overset{0}{0} | \overset{5}{\omega} \overset{2}{2} \overset{0}{0} \overset{2}{2} \overset{5}{\omega} \overset{9}{9} \overset{\omega}{\omega} \overset{7}{7} \overset{6}{6} | \overset{7}{7}-\overset{9}{9}-\overset{\omega}{\omega} | \overset{4}{0}- \text{etc.}$$

E, para mostrar que todo fato de nossa música tem necessariamente expressão, rigorosa e muito simples, nesse sistema, eis um outro exemplo de estilo totalmente oposto. É um desses movimentos de piano, que percorrem e fazem vibrar o teclado com grande amplitude. O início do *Prelúdio da Suíte Bergamasca* de Debussy escreve-se:



e em algarismos (tomando-se a colcheia como unidade):

$$= = \overset{6}{8} \text{ --- } | \text{ --- } \overset{7}{0} \overset{2}{2} \overset{0}{0} \quad \overset{6}{8} \overset{7}{2} \overset{6}{\omega} \overset{3}{3} \text{ etc.}$$

$$\overset{5}{5} \text{ --- } | \text{ --- } =$$

$$\overset{2}{2} \text{ --- } | \text{ --- } =$$

$$\overset{5}{8} \text{ --- } | \text{ --- } =$$

$$\overset{5}{5} \text{ --- } | \text{ --- } =$$

$$\overset{2}{2} \text{ --- } | \text{ --- } =$$

$$\overset{6}{8} \text{ --- } | \text{ --- } =$$

$$\overset{2}{8} \overset{2}{8} \overset{3}{3} \text{ --- } | \text{ --- } =$$

Podemos, aliás, simplificar ainda um pouco, sobretudo para a música vocal e contentarmo-nos em dar o índice de oitava da primeira nota (índice que também desempenha o papel de uma clave).¹ Esse índice não será repetido. E serão colocados pontos sobre as notas da oitava superior e embaixo daquelas da oitava inferior. Eis um último exemplo dessa maneira de anotar. Tomamos propositadamente uma ária de Glück, que todos conhecem:²

1. É um índice para a escrita prática e por motivos de comodidade, mas convém esquecer que é, em realidade, o algarismo das dezenas de um número cardinal. 63, por exemplo, é pois na verdade 63, valor numérico de uma nota situada, como logo se vê, três unidades, isto é, três semitons temperados ou uma terceira menor, acima do lá 60 do diapasão. É, portanto, *ut*₃.

2. Para solfejar, nesse exemplo, dever-se-á ler: *sete sete, oito dez, dez dez três três dois dois, três dez doze, doze dez oito oito, sete*. O zero (*lá*)

578 | δ — δδ — 3 | 3 2 2 = — 3 δ | 0 — 0 δ — 8 — | 87 =

J'ai perdu mon Eu-rydi-ce, Rien n'éga-le mon malheur;

—57δ3 | 3—2 etc.

Sort cruel... etc.

À primeira vista, isso pode lembrar notações de aparência matemática (isto é, escritas com algarismos) já muitas vezes propostas desde aquela de Jean-Jacques Rousseau.¹ Mas a diferença é profunda.

Aqui, inicialmente, os algarismos das notas são *absolutos*: doze, o 0, é sempre lá, enquanto na notação de Galin, Pâris e Chev , como em Rousseau, o 1 indicava a t nica; o 2, o l  supert nico; o 3, a mediante, qualquer que fosse a tonalidade; o que apresentava muitos inconvenientes para "o absoluto do ouvido" e tornava-se bastante complicado, assim que ocorria uma passageira mudança de tom.

Entretanto, a diferença enorme, fundamental,   que, nessas not es pseudomatem ticas, os algarismos têm um valor puramente *ordinal*; 1   a primeira nota da gama, 2, a segunda, etc. Não há zero. E as expressões aritméticas não têm significa o quantitativa verdadeira, sobretudo para a grandeza dos intervalos. Assim, entre 1 e 2, na not o Galin, há um tom; mas, entre 3 e 4, um semitom.

Ao contrário,   preciso entender que, na not o racional aqui exposta, esses algarismos equivalem a números cardinais *que medem e exprimem grandezas*. De uma nota a outra nota qualquer, a dife-

l -se doze e o δ (*sol*): dez. O leitor que se dispuser a fazer a experiência não terá necessidade de repetir mais de tr s ou quatro vezes essa frase para ter em si o sentimento intuitivo dos valores numéricos dos intervalos, assim anotados com exatidão.

1. Não esquecer a de Galin, P ris e Chev , muito prática, e que foi até usada, durante algum tempo, nas escolas de Paris. Dela, retiramos algumas conven es práticas de escrita, enumeradas mais acima.

rença aritmética (sem esquecermos que se trata, é claro, de numeração duodecimal)¹ dá a medida do intervalo.²

Desse modo, três notas quaisquer, cujas diferenças formem a série aritmética 0,4,7, constituem sempre o acorde maior perfeito. É obtido automaticamente ao se acrescentar, a cada termo da série, o valor da tônica. Por exemplo, para o *si*, que é 2, a série 0,4,7 dará 2,6,9, que são *si*, *ré* suspenso e *fa* suspenso. Está-se vendo como é simples.³

A única censura que se pode fazer a essas notações, em sua qualidade de escrita, é não distinguirem o suspenso e o bemol temperados (como é efetivamente a verdade acústica: a diferença é inteiramente conceitual). Se quisermos, é fácil paliar a esse inconveniente, pela convenção de que um asterisco superior, por exemplo, vai assinalar o suspenso e diferenciá-lo do bemol de mesma altura (marcado com um asterisco inferior): assim 6 significará simultaneamente o *mi bemol* e o *ré suspenso* temperados, 6*, o *ré suspenso*

1. Isso equivale a dizer que, por exemplo, de 58 a 63, a diferença não é 5, e sim 7, isto é, sete semitons temperados ou uma quinta justa. Em numeração duodecimal, $63 - 58 = 7$. Isto, porém, é fácil de ver sem conhecer essa numeração: entre dois números da mesma oitava, não há nenhuma dificuldade, 8 (dez) menos 3 é igual a 7, como na numeração habitual. E se o intervalo transpõe a oitava, basta tirar de doze o valor mais baixo e acrescentar o valor da segunda nota. Assim, de 58 para 63: de oito para doze, quatro; mais três igual a sete. Em outras palavras, uma criança à qual se ensina música por esse sistema só tem de aprender os fatos musicais (como, de todo modo, ela deve fazer e como este sistema torna muito mais fácil) e terá aprendido ao mesmo tempo e, sem perceber, a numeração duodecimal.

2. Eis o quadro das medidas dos intervalos musicais até a oitava.

- 1 : segunda menor.
- 2 : segunda maior.
- 3 : terça menor.
- 4 : terça maior.
- 5 : quarta justa.
- 6 : quarta aumentada ou quinta diminuída.
- 7 : quinta justa.
- 8 : quinta aumentada ou sexta menor.
- 9 : sexta maior.
- 8 : sexta aumentada ou sétima menor.
- ω : sétima maior.
- 10 : oitava.

3. Toda transposição, nesse sistema, faz-se pelo acréscimo uniforme, a todos os algarismos do trecho a ser transposto, do número que corresponde ao intervalo de transposição (isto é, à diferença numérica da antiga e da nova tônica).

e o 6*, o *mi bemol*. Cientificamente falando, essa maneira de utilizar os algarismos deverá, então, ser considerada como expressão convencional abreviada do número fracionário que exprime o sustenido verdadeiro e o bemol verdadeiro da gama não temperada.

Pois, convém lembrar (e é a última propriedade que completa a diferenciação desse sistema dos demais que têm apenas aparência matemática) *todo som musical, qualquer que seja ele, tem expressão*. O privilégio da gama ocidental moderna temperada é apenas o de ter todos os seus elementos representados por números inteiros. Assim, o sinal convencional 6* (*ré sustenido*) será simplesmente a abreviação do número fracionário 6,18, que é seu valor exato, enquanto, o *mi bemol* expresso pelo 6* será a abreviação de 5,8 ω . Do mesmo modo, pode ser anotada, nesse sistema, a altura exata de qualquer som de uma gama exótica.¹

1. Então, evidentemente, será necessário levar em conta a fórmula matemática geral, apresentada mais acima, e que é a única a permitir esse cálculo. Pode-se ainda, à custa de uma aproximação negligenciável, usar uma tábua de correspondência fácil de ser estabelecida definitivamente, segundo o valor do *savart*, que é de 0,0589 neste sistema.

CAPÍTULO XXXII

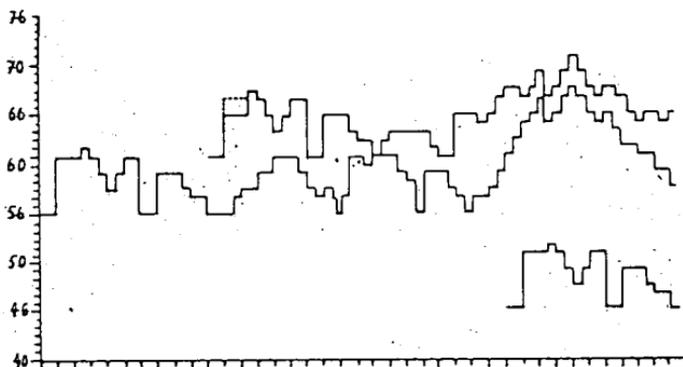
NOVAMENTE O ARABESCO MELÓDICO

Pensamos ter feito, no capítulo precedente, a exposição completa de um sistema que constitui não só uma escrita prática da música como ainda um algoritmo apto à expressão racional de todos os fatos que importam para a análise musical. Para o estudioso de estética, a posse de tal sistema parece-nos, com efeito, preciosa. Mas, além disso, voltando ao problema do arabesco musical, podemos usar esse sistema para que forneça (com garantias racionais, de certa forma, superabundantes) uma solução indiscutivelmente válida do problema das coordenadas das curvas, uma vez que a propriedade fundamental do sistema é que *os símbolos matemáticos empregados reproduzem exatamente as propriedades estruturais* (físicas e estéticas) *dos conjuntos musicais correspondentes*.

Se tomarmos, portanto, como ordenadas (eixo dos x) das curvas musicais os valores numéricos obtidos pelas notas, segundo esse sistema, (o tempo expresso em abscissas), estamos seguros de reproduzir, em nossa curva, pelo menos todas as propriedades melódicas de uma obra musical.¹

Tentemos imediatamente fazer a prova com a fuga de Bach já tomada como assunto. Com as novas coordenadas, teremos:

1. As propriedades harmônicas também o serão, mas elas não são escritas nas próprias curvas: residem nas proporções modulares dos espaços que as separam e apenas são intuitivamente sensíveis para uma sensibilidade estética especialmente treinada. Conviria usar, para torná-las imediatamente visíveis, um sistema complementar de simbolização, por exemplo, um jogo de cores. Mas (para que a simbolização seja objetiva e rigorosa) este é um problema muito delicado (ver o capítulo seguinte).

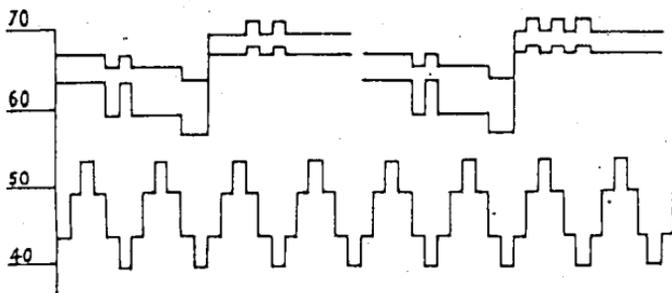


Basta um olhar para mostrar que a identidade formal dos três desenhos de arabescos, que corresponde à entrada do tema nas três vozes, foi inteiramente restabelecida (à parte a “mutação” do começo da resposta, que, aliás, constitui em si um fato musical).¹

Estamos portanto e de fato em presença de um arabesco no espaço que tem exatamente as mesmas propriedades estruturais dos temas da fuga de Bach. E não há necessidade de insistir em sua inteligibilidade estética, simplesmente a título de arabesco plástico. Para mudar um pouco o estilo (e não dar a impressão de procurar na arte da fuga um gênero particularmente favorável a tais correspondências) eis um arabesco de Chopin — os compassos 61 a 64 do *Noturno*, op. 9, n.º 1: (Veja a página seguinte.)

Aí também, a inteligibilidade estética — falo, apenas do ponto de vista das técnicas decorativas — é completa. Quem não sente que, com as cores adequadas, ou simplesmente monocromas (imaginem-se três tons de marrom, bege quente e bege claro) tal motivo poderia ser integrado textualmente por um decorador, por exemplo, à barra de um tapete?

1. O fato poderia explicar-se facilmente se, por exemplo, fossem traçados horizontalmente, sobre a figura, em verde os eixos da tônica (46, 56, 66 e 76) e em vermelho os eixos da dominante (41, 51 e 61). Ver-se-ia, então, que nos dois arabescos, de perfil um pouco diferente, pelas leis da fuga tonal, os pontos de intersecção do vermelho e do verde com as duas curvas, que se correspondem, estão rigorosamente invertidos e que o galbo foi modificado para manter inteira essa inversão.



Não exageremos a tese. Os arabescos que extraímos das obras musicais não terão nem precisamente o mesmo encanto das melodias originais, nem ainda os mesmos recursos decorativos dos desenhos compostos expressamente para serem utilizados no espaço. Como poderia ser de outro modo? Em primeiro lugar, não se utiliza um certo número de elementos estéticos (encanto próprio das sonoridades, evidência das harmonias, nuances de intensidade) aos quais eles se combinavam na música. Em seguida, por serem as disponibilidades do decorador no espaço muito mais amplas do que as do músico no tempo, os arabescos musicais parecerão sempre um pouco monótonos como dados decorativos, porque será difícil compreender a razão pela qual não se empregam todas as possibilidades. Eles não podem, por exemplo, retornar sobre si mesmos, apresentar ciclos fechados, uma vez que o tempo não volta para trás. Por isso, um motivo como o do Anel, em Wagner, tão evidentemente plástico, só é “anular” se por um instante o desembaraçarmos mentalmente do curso do tempo para imaginá-lo fechado em si: na realidade, essa sinuosidade é a que o desenvolvimento de um círculo proporciona.¹ Por quê? Porque, em música, o ponto Eu (esse ponto Eu cuja importância na literatura, na pintura, já lembramos e ainda tornaremos a mostrar; Schmarsow mostrou-a, na arquitetura) desliza continuamente de um extremo a outro da obra e só é contemporâneo de uma única consecução de notas ou acordes.

Não esqueçamos, pois, que os arabescos encontrados desse modo são especializações no espaço de uma idéia estética original-

1. Podemo-nos distrair procurando analogias explicativas. Assim, poucos sabem que a lua, ao girar em torno da terra, jamais descreve um círculo, mas que seu movimento, combinado com a deslocação da terra, é na verdade um sinusóide. — Quanto à análise visual do tema de Wagner, ver p. ex. C. Doniselli, *Udito e sensi generali*, p. 312-313.

mente especializada para ser apresentada na duração.¹ Assim, o que apreendemos, através das duas especializações divergentes, é uma essência comum, situada além da diferença do tempo e do espaço.

Além disso, seria possível, nessas transposições plásticas, apreender melhor mesmo do que nos dados musicais originais, as condições estéticas que a elas presidem, precisamente porque assim despojadas, simplificadas, até empobrecidas pela evidência de sua estilização com respeito às invenções livres do decorador, elas evidenciam mais a simples procura dos galbos, o apelo às riquezas emotivas do movimento, ora alado, ora tímido, a busca, nesse espaço imenso e vazio, dos apoios axiais nas significações estruturais da tônica ou da dominante no equilíbrio provisório e instável da sensível, nas fricções da dissonância e assim por diante.

Quer o leitor aceitar uma comparação que achará talvez demasiado imaginativa?

Imaginemos a vida dos habitantes das grandes profundezas abissais do mar — os peixes aprisionados para resistir às formidáveis pressões do abismo e que vão e vêm num espaço noturno onde nada do que ocorre na vida dos seres de superfície oferece uma trama pitoresca e um contato firme e anedótico com o incidente exterior, o acontecimento local, a textura variada do cenário e da situação. A vida, a atividade deles, inspirando-se em si mesma, deve ser feita de

1. Do mesmo modo, por vezes perguntam-nos (sobretudo Lionel Landry), quando publicamos pela primeira vez documentos desse tipo, o que daria, em música, a melodia criada pela transposição do perfil de uma estátua ou de um arabesco decorativo conhecido. Mas a experiência não é sempre inversiva. Por quê? Simplesmente porque as leis da música são muito mais estreitas, muito mais estritas do que aquelas do arabesco (notadamente por causa dessa interdição de retorno sobre si mesma) e assim muitas das linhas do arabesco a serem transportadas chocam-se a impossibilidades musicais que não existem no espaço. Além disso, a música é escalar e todas as linhas curvas do arabesco devem ser estilizadas em quadriculado análogo ao da tapeçaria. Isso posto, a experiência pode, às vezes, ser realizada nessas condições. Para os curiosos, eis a curva dos quadris de Antfope rigorosamente transformada em melodia:



impulsos, buscas confusas, indolências preguiçosas ou corridas bruscas na imensidão, de subidas, descidas, levitações ou quedas progressivas cujo arabesco é todo imanente, feito de si mesmo e não do exterior que o acomete e diversifica de fora. Suas diversidades são como as de uma vida interior (na alma humana) que não devesse absolutamente nada às intrusões, ao cinzelado e às cintilações do real e, entretanto, fosse obrigada, para ser vida e não eternidade, a reconhecer para si mesma um galbo, um desenho sucessivo, um discurso modulado e cambiante. Acontece o mesmo com a música, pelo menos no que ela tem de mais melódico. Encontra em si o essencial de seu ser e constrói-se com seus impulsos e recaídas, o deslizar em certos eixos, os jogos em torno de posições onde fixa o repouso, as astúcias primeiro para evitar e só pouco a pouco alcançar, ou então, atingir com um salto preciso os níveis que a atraem...

Evidentemente, tudo isso (que, repito é, em essência, a melodia) pode ser, de início, diversificado pelo contraponto — como seria, na vida de um desses seres abissais, o encontro raro, por vezes, de outro ser errante do abismo; como seriam os jogos e evoluções a dois ou três, que se perseguissem, afastassem, voltassem e enlaçassem caprichosamente, no espaço indefinido e obscuro, pelos jogos dos coloridos harmônicos, dos acordes que podem mesmo fazer com que predomine, em toda essa coreografia, a arquitetura grave e única das sonoridades simultâneas e de suas sucessões caleidoscópicas.

Isso, porém — que evoca a similitude das combinações de cores e dos acordes sonoros — merece ser examinado à parte. Em todo caso, do que precede, retenhamos que arabesco e melodia são indiscutivelmente aparentados e que mais além, ou antes aquém, isso demonstra, mais intimamente do que as diferenças do espaço visual e da dimensionalidade sonora dos intervalos, a existência de uma espécie de meio artístico comum, que o espírito criador funda ao instaurar uma arquitetura sensível.

Mas, dirão aqueles que compreendem mal tais coisas, há necessidade de reduzir o encanto das músicas, tão sugestivo e vago, a esses secos e rigorosos desenhos denteados, a esses diagramas de grandeza matematicamente mensuráveis, a essas severas arquiteturas, pobres em sua solidez?

A segura, o rigor foram a condição necessária de uma demonstração fria. Quanto ao fundo das coisas, porém, não esqueçamos o que já dissemos uma vez e que tornamos a repetir: Dizer que uma linha, um galbo, uma inflexão, o perfil de uma curva são a alma

de uma beleza, de um encanto, de uma sedução mesmo sentimental, é lembrar simplesmente um dos maiores e mais belos mistérios da arte e até da contemplação estética das coisas da natureza e da vida: que o mais agudo, o mais terno ou angustiante dos sortilégios pode encontrar sua razão suprema e sua vivacidade mais extrema no incompreensível efeito do nariz de Cleópatra ou do arco desigual das sobranceiras de Ofélia, ou, à hora do crepúsculo, no festão estranho recortado, à orla da mata, pelo vôo em contratempo dos morcegos indolentes.¹ Ora, quem desejar explicar o encanto desse arco ou desse festão pela alma de Ofélia ou o abismo mental do crepúsculo, engane-se, pois o que suscita a alma de Ofélia é, numa armadilha, a cor de seus olhos ou o arco de sua sobranceira, ou o que aprofunda e torna definitivo o abismo crepuscular é o último e pungente toque do festão daquele vôo, e não inversamente.

Façamos aqui um parêntese para as almas ternas. Dir-se-á talvez: mas, então, sua estética é estranhamente pessimista. Denuncia ilusões. Nega qualquer verdadeira profundidade à alma de Ofélia, qualquer real imensidão ao universo poético e denuncia o efeito ilusório de um encanto, de uma magia cuja chave (no fundo, entristecedora) nos é mostrada na simples modulação de uma frase, ou na aparência de um rosto, ou na música de alguns pensamentos pobres, mas harmoniosos. . . É o avesso do cenário e assim nossas caras ilusões nos são retiradas.

Falsa interpretação. De modo algum é negar a profundidade de uma alma o dizer: a alma é uma harmonia e a simples realização dessa harmonia confere à alma uma imensidão toda imaterial, toda espiritual. Nem tampouco é negar a imensidão do universo poético o dizer: um arabesco rítmico basta para criá-lo; nem a da mais pungente melodia o mostrar a força da linha sonora. Pelo contrário, significa indicar-lhe a substância toda imaterial e espiritual. E veremos que ela pode ser apenas mais rica, ao mesmo tempo que mais pura, precisamente por repousar nessa força mágica e até certo ponto ilusória. O conteúdo da ilusão pode ser tão importante quanto nobre e sublime — sobretudo se não houver outro meio de erguer o palácio mágico senão a própria magia. Só um materialismo grosseiro pode

1. Se essas coisas forem melhor compreendidas, que se recorde a frase de Baudelaire que figura isolada em *Fusées (Journaux intimes)*, éd. J. Crepet, p. 31): “Às vezes ele lhe pedia permissão para beijar-lhe a perna e aproveitava a ocasião para beijar aquela bela perna em posição tal que ela desenhasse nitidamente seu contorno ao sol poente.” Ou então, que se pense nos quadris da Fonte ou na espádua da Odalisca.

queixar-se de que o palácio construído com nuvens, na glória do crepúsculo, no horizonte, não tenha outra substância além da nuvem. Aquele que vem dizer-me: assim, se eu entrasse nesse palácio, não encontraria nem mármore sólido, nem abóbadas pesadas, nem personagens de carne e osso, prova apenas que atribui um preço excessivo e grosseiro à solidez, ao peso, à carne e aos ossos e que ele esquece haver outros, e igualmente poéticos, modos de existência.

Quanto à tristeza de saber o “truque” do prestigeador e o do poeta; de estudar o gênero de nuvem que pode sustentar o palácio mágico; de conhecer a fórmula de encantamento que faz com que Helena suba dos infernos — conviremos que é a tristeza necessária de toda estética verdadeira: daquela que penetra no laboratório do necromante para anotar-lhe os gestos e palavras, surpreender os movimentos de sua varinha e saber quais são os eficazes e quais não têm importância alguma. Não se falta ao respeito para com a arte, ao concentrar a atenção nesse tipo de saber, que é real e precioso. O resto também deve ser visto, mas a seu tempo. Aliás, logo voltaremos a tudo isso.¹

1. Uma palavra ainda, para não haver dúvida, quanto à significação exata da passagem pelos matemáticos que caracterizou o que acabamos de ler. Concerne à questão das proporções, várias vezes já encontrada aqui (por exemplo, a propósito do número *fi*). Lembramos que os *índices matemáticos das formas* (é disso que se trata em “estética pitagórica”) só têm interesse e mesmo *significação* em relação à forma que ajudam a assinalar, a apreender, a conhecer com precisão. Fora da forma onde são investidos, não têm mais valor. Em especial, a presença do mesmo índice matemático em formas diferentes é apenas uma coincidência sem alcance, se tal semelhança não incide num elemento morfológico comum. Enfim, no que diz respeito à matéria, na arte musical, é preciso recordar que as exigências próprias da arte informadora são bem distintas das sugestões estruturais que pode oferecer a organização natural dessa matéria, mesmo quando a arte cede de muito perto às comodidades de tais sugestões. Por isso, os retoques matemáticos, mesmo muito tênues, que a arte traz às proporções numéricas dos fenômenos naturais estudados pelo físico, são de extrema importância para evidenciar a significação da intervenção da arte. Verificaremos tudo isso em outro campo onde devem ser lembrados, a esse respeito, certos fatos importantes na música.

CAPÍTULO XXXIII

ALGUMAS PALAVRAS ACERCA DA MÚSICA DAS CORES

No que precede, comparamos várias vezes o papel dos dados harmônicos na música àquele dos coloridos na arte decorativa. A aproximação impõe-se do simples ponto de vista funcional. É claro que se pode comparar a transposição em diversas tonalidades de um motivo musical melodicamente invariável a essas diversificações, tão freqüentes na arte decorativa, de um mesmo motivo arabesco ou mesmo representativo, oferecido em coloridos diferentes. Imagine-se, por exemplo, uma rosa estilizada cujo caule, folhas e flor surgissem sucessivamente na combinação verde claro, verde escuro, rosa, em fundo azul turquesa, depois nestas cores arbitrárias: a rosa azul, as folhas tabaco de Espanha, o caule preto e o fundo amarelo; em seguida, a rosa dourada, as folhas vermelhas, o caule ocre e o fundo verde pêsego; ter-se-ia lá uma variação bastante análoga àquela de um mesmo tema musical apresentado sucessivamente em *mi bemol* maior, em *ut* menor, em *sol* maior, em *ré* maior. Invocamos essas divessas tonalidades sem pretender que se possa justificar exatamente, por exemplo, a correspondência precisa entre um azul e um *ut*, um marrom tabaco de Espanha e um *mi bemol*, um amarelo e um *sol*. Entretanto, tais relações não são absurdas e, na verdade, foram-nos sugeridas por algum sentimento do paralelismo dos fatos.

A esse respeito, poder-se-ia chegar a precisões completas, a uma teoria da harmonia das cores que fosse integralmente válida para a harmonia dos sons musicais e reciprocamente?

O problema foi muitas vezes colocado — desde o famoso “teclado das cores” do P. Castel (e que não é a primeira tentativa no gênero) até experiências bem mais recentes.¹

1. Para os pormenores, deve-se recorrer às obras especiais e suas bibliografias. Pode-se recomendar A. B. Klein; *Colour-Music*, 1926. Por outro lado, é inútil insistir na atualidade do problema. Se a arte contemporânea foi, grosso

Como as cores têm com os sons musicais a relação de corresponderem a frequências vibratórias físicas conhecidas, procurou-se na maioria das vezes aplicar às cores, seja diretamente, seja por intermédio de um coeficiente a ser determinado, as relações matemáticas dos acordes musicais, com a convicção de que assim se obtinham, *a priori*, leis de harmonia para as cores.

Esse tipo de pesquisa, em sua forma mais arbitrária e inadequada, foi inaugurado pelo próprio Newton. Sabe-se que ele dividiu o espectro em sete entidades cromáticas (violeta, índigo, azul, verde, amarelo, laranja, vermelho, para apresentá-los na ordem que, em francês, constitui um alexandrino mnemônico); e que essa divisão tornou-se a tal ponto tradicional que muitos imaginam corresponder ela a um fato positivo e objetivo. Na verdade, Newton procedeu do seguinte modo: dividiu *especialmente* o espectro dos *prismas de vidro* em sete faixas cuja *largura* era proporcional aos sete intervalos da gama frígiana. Todos os fatores da operação, que demos em itálico, são arbitrários e alguns constituem quase uma falta de sentido, quanto ao valor analógico da operação.¹

Mais tarde, houve tentativas mais racionais e mais elaboradas. Empregam-se dois métodos. Um consiste em procurar diretamente relações matematicamente idênticas nos dois domínios físicos a serem comparados. Mas, devido à pequena extensão do espectro visível (inferior em seu maior intervalo à relação de oitava e correspondendo mais ou menos a uma sexta maior segundo Young), é-se obrigado a introduzir, nas notas dessa harmonia, baixos ou harmônicos superiores, vibrações que a vista não capta, o que é constrangedor. E,

modo, caracterizada (por volta de 1920 a 1930, para determinar um pouco os fatos) por certo "construtivismo", preocupado sobretudo com a música das formas, é, em compensação um traço evidente da arte atual o fato de se conceder uma atenção muito maior, muito mais fundamental à música das cores, à importância da combinação dos tons na organização de base de um quadro. Aqueles que assistem, um pouco desorientados, à evolução da arte, sem compreendê-la bem, limitam-se a observar a intensidade, a vivacidade, o brilho do colorido, sem perceber a ligação com as pesquisas arquitetônicas (bastante recentes) quanto à gama empregada e às relações harmônicas utilizadas.

1. Desde o século XVIII, o genial filósofo alsaciano J. H. Lambert (precursor e, às vezes, mesmo iniciador de Kant) teceu uma crítica excelente à teoria; cf. sua obra: *Beschreibung einer Farbenpyramide*, 1772. Deve-se a Lambert a observação tão importante e, mais tarde, tantas vezes retomada (por Ebbinghaus sobretudo) que para representar espacialmente o conjunto das relações do mundo das cores, é necessário usar simbolicamente um sólido de três dimensões.

aliás, os resultados assim obtidos adaptam-se mal às sugestões da sensibilidade estética.

Por essa razão, prefere-se geralmente o segundo método, cujo iniciador foi Drobisch, por volta de 1852: introduzir um coeficiente arbitrário de proporcionalidade para chegar a resultados aceitáveis, notadamente para fazer coincidir mais ou menos a extensão do espectro visível com uma oitava e dele servir-se (fechando-o circularmente em si) como se comportasse um caráter cíclico análogo ao da música.¹ Por esse método, é possível chegar (como fizeram Unger, De Lescluze, etc.) a obter resultados curiosos, alguns dos quais podem atingir, de maneira interessante, os fatos artísticos. Mas não esqueçamos que, então, não são os fatos físicos reais que comportam essas propriedades musicais, e sim os valores convencionais que lhes foram atribuídos pela introdução do coeficiente calculado a fim de se obter a coincidência.²

Tudo isso só tem interesse na medida em que consegue efetivamente atingir os fatos artísticos. Salta aos olhos, com efeito, que *sempre* é possível, por procedimentos no gênero, designar, entre as cores do espectro (em número infinito, uma vez que a variação qualitativa é contínua), sete, ou doze, ou trinta e cinco entidades³ cujas frequências tenham, por esse coeficiente, relações correspondentes às das sete, doze ou trinta e cinco notas da gama; e assim construir, à vontade, com as cores, combinações análogas aos acordes perfeitos maiores, menores, aos acordes de sétima ou de nona, etc. Tudo *a priori* e com a maior liberdade. Que interesse isso poderá ter, se, na pintura ou na arte decorativa, não se observa nenhum fato espontâneo (independentemente do conhecimento de tais teorias) que mostre essas mesmas combinações artisticamente adivinha-

1. O procedimento de Drobisch consistia em elevar as relações reais fornecidas pela ótica a uma potência com expoente $\frac{6}{7}$. Usou-o sobretudo para corrigir racionalmente a "gama" de Newton e estabeleceu-a no modelo da gama maior, o que não tem muito interesse estético.

2. Como tais tentativas invocam às vezes o espírito helmholtziano, com a pretensão de tratar a teoria das cores na mesma perspectiva com que Helmholtz tratou a teoria musical, pode ser útil lembrar que o próprio Helmholtz tomou partido contra qualquer esforço nesse sentido (Cf. *Optique physiologique*, trad. Javal, sobretudo p. 356).

3. São necessárias trinta e cinco para poder praticar todas as tonalidades, segundo as relações da gama chamada natural. E ainda, nesse caso, haverá na suposta música das cores uma enorme inferioridade com relação à verdadeira música — pois se trata apenas de uma música praticada na extensão de uma única oitava e não há música "harmônica" dessa ordem.

das, desejadas, realizadas, devido a razões estritamente estéticas e objetivamente presentes nas obras de arte?

Poderíamos igualmente nos distrair, combinando radiações caloríficas ou raios X em frequências que tenham as mesmas proporções do acorde perfeito. Ao fazê-lo, nem por isso ter-se-á instaurado uma música calorífica, ou uma música radiográfica, como não se obteve uma música das cores com o mesmo procedimento.¹

Repitamos: toda a questão está em saber se as combinações que assim se constroem *a priori* existem na arte; se foram encontradas espontaneamente e usadas preferencialmente pelos grandes pesquisadores de harmonias coloridas, como Veronese, Rubens, Delacroix, os decoradores persas ou chineses que combinam as tintas de um tapete, de um bordado, de um esmalte compartimentado, de uma porcelana rica ou suavemente policroma.

Ora, o fato importante aqui, o fato dominante, é que, à parte algumas coincidências limitadas, que não devem enganar, a organização artística real dos *qualia* policromos, em pintura ou nas artes decorativas, não é e não pode ser conforme a tais organizações, baseadas nas frequências físicas das radiações luminosas. As *gamas reais* das artes policromas servem-se dos *qualia* cujas entidades elementares são outras e cujas relações estéticas não podem coincidir com tais relações físicas.

E isso por várias razões das quais cada uma por si só já seria suficiente.

1.º As cores realmente empregadas na arte não são as radiações espectrais puras. São sempre de extrema complexidade, sem que seus elementos guardem entre si relações simples. Para procurar a analogia acústica exata, seria preciso dizer que tais cores são como

1. Há meios mecânicos de alcançá-lo. Se um cristal de silvina (experiência de Bragg) faz-se incidir um feixe de raios duros, paralelos, então num mesmo plano de incidência são difratadas todas as radiações de frequência múltipla de uma dada frequência. O fenômeno tem, pois, a mesma morfologia que a sucessão dos sons harmônicos. Escapa completamente aos nossos sentidos. E ninguém pode dizer se um ser, dotado de sensibilidade organolética aos raios X, experimentaria ou não, ao receber tais raios, uma carícia ou uma satisfação dinâmica análoga à impressão que nos dão as consonâncias musicais; nem se tal dado poderia entrar nas combinações artísticas do mesmo tipo que aquelas da música. Já deparamos com o problema da mítica obra de arte sem testemunha. Não esqueçamos que não há arte independente da face do fenômeno que ela mostra ao homem, por meio do sensível próprio, razão da presença do agente físico.

ruídos, e não *notas* como os sons puros. O caso delas é muito mais comparável ao das trinta e quatro entidades fonéticas que formam a gama do poeta francês do que às trinta e cinco entidades musicais que constituem a gama do moderno harmonista europeu. Em particular, se procedermos à análise pelo método dos discos giratórios, é necessário colocar quase sempre um setor branco e um setor negro nos elementos da mistura ótica, para reencontrar as cores mais típicas empregadas nas artes.¹

2.º O sentido da vista não analisa de modo algum esses complexos de radiações. Enquanto na música um período vibratório mais ou menos complicado, mas harmonicamente analisável em três ou quatro períodos que têm entre si relações simples, é imediatamente interpretado como a audição de vários sons simultâneos que discernimos claramente, através da impressão de conjunto *sui generis*, nada de semelhante ocorre na percepção das mesclas bem homogêneas de cores. O branco constitui um *quale* perfeitamente simples;

1. Lembremos a respeito, sobretudo para o estudante de estética, que se deve evitar confundir os seis seguintes procedimentos de análise e síntese de resultados totalmente diferentes: 1.º A análise ou síntese física das radiações espectrais puras, separadas pelo prisma, recompostas pelos dispositivos de refração, reflexão, etc., e recebidas diretamente pelo olho; 2.º A mistura ótica por sucessão rápida (discos giratórios). Pratica-se, no caso, a análise de determinada cor ao procurar, por ensaios, a proporção de componentes que, graças à rotação, dá uma sensação idêntica àquela da amostra analisada. Esses dois procedimentos nunca intervêm na arte. O primeiro pode produzir-se na natureza (arco-íris, gotas de água irisadas) e oferecer um tema de difícil reprodução para a arte (difícil precisamente porque a arte tem de encontrar, *por outros procedimentos*, um equivalente dos efeitos estéticos que o tema propõe); 3.º Os empobrecimentos, modificações e recomposições ótico-físicas obtidos por projeção de uma ou várias iluminações coloridas, no objeto por si colorido. Isso intervêm no teatro, em coreografia (foi invenção de Loie Fuller) e em pintura, não nas técnicas do pintor, mas na preparação do modelo (reflexos, etc.); 4.º A passagem da luz (branca ou não) através de várias telas coloridas (filtros). Isso, por vezes, intervêm em pintura (vernizes coloridos, vernizes de glasura, cores de aquarela superpostas) e amiúde nas artes decorativas (artes de vidraria, sobretudo vitrais, camafeus, vernizes, coberturas cerâmicas, etc.); 5.º A mistura ótica por justaposição de manchas coloridas cuja grandeza angular, a uma certa distância, é demasiado pequena para a acuidade visual do indivíduo (em média o ângulo de um minuto). Isso intervêm em pintura (notadamente no "pontilhismo") e também na reprodução fototípica policroma; 6.º A mistura material dos pigmentos coloridos (misturas do pintor na paleta). Lembrar-se, em especial, que esse último procedimento dá resultados muito diferentes da mistura ótica por discos, coloridos com os *mesmos* pigmentos (v. sobretudo os trabalhos de Rosenstiehl). Portanto, nunca se deve falar em mistura ou composição das cores sem precisar de que técnica se trata.

também o rosa que não pode de maneira alguma ser interpretado como um complexo de vermelho e branco e assim por diante. Ora entidades como o rosa, o verde, o amarelo e o cinza estão todas exatamente, pela sensibilidade artística, no mesmo pé e podem fornecer igualmente — por justaposição e não mescla — os elementos do que forma um acorde, uma harmonia.

Assim, por um lado:

3.º Trata-se, nessas combinações, de justaposição espacial de manchas em superfícies coloridas que têm uma forma e relações de situação bem distintas (nada de semelhante existe em música, salvo na medida em que aí se misturam, para a imaginação, localizações instrumentais — teclas de piano, etc.).

4.º A sensibilidade estética leva em conta, como *qualia* simples (unidades da gama dos sensíveis próprios) dados que, do ponto de vista físico, são extremamente complexos. Quando são estabelecidas combinações de cores nas bases da relação matemática das vibrações, só se levam em consideração o que constituiria picturalmente cores “saturadas”. Enquanto as cores “frescas” (isto é, fortemente misturadas com branco) como o rosa, o creme, o azul celeste; ou “rebaixadas” (isto é, nas quais é preciso colocar, na análise com discos, um amplo setor preto), como o verde-oliva (amarelo e preto), o grená (vermelho, carmim e preto), o cinza (branco e preto e muitas vezes um pequeno setor azul, ou verde, ou vermelho) — intervêm nas combinações do pintor exatamente no mesmo nível das cores saturadas e quase mesmo de preferência a elas.¹ Recordemos a importância do cinza na paleta de um Veronese ou de um Velasquez!

1. Queremos exemplos tirados da arte de hoje, onde a pesquisa das combinações “musicais” de cores é tão notória? Observamos, por exemplo, no último salão das Tulherias, um quadro de R. M. Limouse, com tinta mais ou menos da mesma cor, construído a partir de uma combinação de três cores muito vivas, rosa, amarelo e vermelho, de tal modo que a *oposição* do rosa e do vermelho fosse um fator arquitetônico essencial. Não havia possibilidade alguma de interpretar o rosa como enfraquecimento ou degradação do vermelho. Rosa e vermelho atuaram como, por exemplo, num acorde de sétima de dominante um *fa* e um *sol* (notas vizinhas, mas dissonantes). Mesma observação para uma combinação de laranja, amarelo limão e ocre, numa *Nature morte orange* de P. de Laboulaye, etc.

Acrescentemos que, por razões técnicas, na paleta dos primitivos, as gamas compreendem quase exclusivamente essas cores muito rebaixadas ou muito complexas. A policromia da cerâmica mesolítica usa apenas pastas naturalmente coloridas que preenchem as incisões. O verde, o violeta, o azul são aí

5.º Acrescentemos ainda que a pintura modula os tons no contínuo, criando incessantemente “dégradés”, mudanças insensíveis, variações em torno dos tons cardiais de suas obras, enquanto a música está real e impiedosamente submetida à escala.¹

Isso quer dizer, entretanto, que não existe relação alguma entre os acordes musicais e as combinações de cores? Nossa pesquisa acerca da correspondência das artes chegará, nesse ponto, a um resultado negativo? Não exageremos. O que se deve dizer apenas é que tal resposta, a ser procurada do lado do paralelismo funcional, tem bases diferentes daquelas das relações físicas dos substratos materiais e evoca fatos que absolutamente não mantêm, com tais substratos, a relação de um efeito para com sua causa eficiente.

Para comprová-lo, analisemos uma composição artística evidentemente fundada na busca de uma combinação de cores. E isso talvez nos forneça, em contrapartida, informações preciosas acerca das verdadeiras bases estéticas da própria harmonia musical. Observemos o *Festim em casa de Levi* de Veronese.

Toda a composição apóia-se, de maneira evidente, em quatro cores principais, que são as “notas reais” (como se diz em música) de sua harmonia: 1.º, um cinza prateado, modulado às vezes para o branco amarelado, nas partes mais iluminadas da arquitetura, e para o azulado nas sombras que se confundem com o gridelim no céu; 2.º, um vermelho vivo que, indiscutivelmente, é a cor mais brilhante e atraente do quadro: não apenas ocupa quase o centro deste, com o amplo traje eclesiástico do primeiro plano, como possui inúmeras chamadas, desde o vermelho um pouco mais vermelhão da túnica de São João até o escarlata do dossel que se perde sob a abóbada à esquerda; 3.º, um amarelo ouro velho, que ocupa toda a parte superior da composição e reaparece intencionalmente em muitos lugares nas vestes dos convivas, o gibão do criado, do pri-

totalmente inusitados. A pintura romana serve-se sobretudo de marrons, ocres, um verde acinzentado e o *posch* (ver a *Schedula*, de Teófilo), essa tinta formada de uma mescla material de verde escuro, ocre vermelho e um pouco de cinábrio. O azul e o branco são parcimoniosos. As faixas de fundo policromas das miniaturas espanholas de estilo proto-mudéjar utilizam apenas o púrpura, o verde, o amarelo e o cinza. Algumas cerâmicas, que dão a impressão de uma policromia bastante rica (Ruão antigo, por exemplo) só utilizam, na verdade, um amarelo bastante sujo, azul e verde muito misturado de cinza, e um marrom-vermelho, em fundo branco esverdeado (ovo de pata).

1. Em compensação, a arte decorativa é também muitas vezes escalar (“tintas lisas”).

meiro plano, na escada, o cobre de um vaso na rampa, etc.; enfim 4.º, um valor muito sombrio, mantido tão próximo quanto possível do preto (e empregado, com efeito, como representação do preto e apenas nas vestimentas, modulado em geral para o verde escuro, e em outros lugares o azul noturno. Todas as outras cores — o rosa velho da roupa de Cristo, o azul inteiramente apagado de seu manto e do de São Pedro, os tons ocres, que vão ora para um laranja pálido, ora para o violáceo, que completam a composição — são tratados à maneira de “notas de passagem”, de modo a cada uma permanecer tão discreta, tão pouco importante quanto possível e sem intervir no acordê geral.¹

Assim, pois, cinza prateado, vermelho escarlata, amarelo ouro velho e verde-negro são as quatro “notas boas” desse acorde.

Será possível distribuir-lhes funções artísticas que lembrem aquelas expressas em música sob os nomes de tônica, dominante, medianta, etc.? Pela análise das radiações, certamente não: apenas a cor vermelha se aproxima suficientemente de uma cor saturada para prestar-se mais ou menos a isso; o resto é absolutamente irredutível a uma periodicidade simples. Mas não se trata disso em absoluto: falamos unicamente em *relações arquitônicas* que, na composição da obra, são estabelecidas entre esses elementos pela maneira como atuam esteticamente.

Ora, ninguém duvida de que esse cinza prateado não possa ser considerado como uma tônica (a base inicial decisiva de toda a harmonia) e o escarlata como uma dominante, isto é, a nota que realiza, em relação à tônica, a distância e o contraste qualitativos maiores e mais francos. O que o comprova é o fato de, entre o cinza prateado claro, que tanto lugar ocupa na composição e o vermelho escarlata, que constitui o tom mais vivo, o amarelo ouro velho representar evidentemente um papel mediador. Não apenas é uma transição, termo médio de um a outro, mas ainda, ao interpor-se entre eles, quase a meio caminho, vai conciliá-los, moderá-los e ao mesmo tempo enriquecê-los. Para nos darmos conta disso, basta ocultar por

1. Pode-se perguntar se não se deve excetuar o verde-musgo das dobras do manto do intendente do primeiro plano (retrato do próprio Veronese). Mas, se observarmos que ele não é mais retomado, que em si é uma cor muito pouco intensa, que só chama a atenção pela justaposição ao verde escuro, quase preto, do resto da vestimenta (esta uma nota muito intensa pelo forte contraste com o cinza claro da colunata), concluiremos que sua função é sobretudo modular para o verde a nota sombria da vestimenta; pode ser considerado como verdadeira “apojatura” dessa nota.

um instante o amarelo das figuras ornamentais douradas, que guardam o alto da composição. De imediato, a relação entre o cinza claro e o escarlate torna-se vazia e dura. Assim que fazemos reaparecer o amarelo, tudo se suaviza e aumenta simultaneamente, adquirindo como que uma riqueza graciosa. É o que, nessa composição, permite atribuir sem dificuldade o papel de dominante ao vermelho, ainda que certos preconceitos relativos a sua dinamogenia possam sugerir inicialmente a idéia de encontrar aí algo desse brilho dissonante que dá vigor ao acorde, nos acordes de sétima. Seria, porém, um erro. O papel do amarelo da formação do Dreiklang prateado, amarelo, escarlate, decide a questão. E se algum tom do acorde desempenha o papel de vibrador e de dissonância em sétima (um *si bemol* ao lado de um *ut*, de um *mi*, de um *sol*) é, com certeza, esse verde escuro cuja função reside em reavivar as cores cinzas e fazê-las cintilar aqui e ali, tirando-lhes toda insipidez; em resumo, trata-se de apresentar uma nota forte que, entretanto, não muda a significação do acorde básico, se bem que, de certo modo, vá abri-lo numa torsão dinâmica.¹

Em suma, é possível achar nesse quadro, com eloqüente evidência, todas as *relações artísticas* que, por outro lado, se não de encontrar na música, num acorde de sétima.

Talvez se diga: mas, qual a causa de essas cores, e não outras, desempenharem esse papel? Que relações, físicas ou de outra ordem, vão destiná-las a isso?

Responderemos que tal questão está muito mal colocada. Há, no caso, um encadeamento *dialético*, que cria, sem predestinação anterior das cores, as relações assim produzidas. Em primeiro lugar, a escolha da tônica é absolutamente decisiva. Veronese escolhe o cinza prateado, porque gosta, não da cor, mas dos efeitos harmônicos que pode com ela estabelecer, efeitos que se não descobriu, pelo menos explorou de um modo que lhe é peculiar. Que importa, aliás, a razão biográfica da escolha? Poderia ser tradicional ou imposta por circunstâncias fortuitas. Em todo caso, esteticamente, essa escolha é livre. Em seguida, porém, é preciso procurar qualquer outra cor que

1. Esse papel atribuído a uma cor em si muito sombria, muito rebaixada, só há de surpreender aqueles que examinam o valor que se poderia dar à cor quando isolada (um fá bequadro, em música, não é uma nota mais dinâmica, nem mais brilhante que outra, mas adquire uma força extrema ao lado de um sol, no acorde de sétima em ut); ou aqueles que ignoram como uma pequena pincelada bem preta, por exemplo, pode dar intensa vida a uma combinação de cores um tanto insípida.

a ela se oponha de maneira a um tempo nítida, viva, contrastiva. Talvez várias possam satisfazer a essa exigência. E, com efeito, seria possível tentar uma outra harmonia, por exemplo, ao se tomar como dominante um preto azulado, ou então um verde brilhante. Esta última, contudo, parece privilegiada para elevar ao máximo a oposição sobre a qual se estrutura todo o resto.

Supondo, entretanto, que o pintor tenha tomado um vermelho menos vivo — um carmim violáceo, por exemplo — o que aconteceria? Simplesmente, a “envergadura qualitativa” de seu colorido seria menor; as relações subseqüentes — a distância entre a tônica e a mediante, por exemplo — seriam mais estreitas; o motivo que aviva o colorido em dissonância poderia ser menos intenso, por exemplo, um azul índigo ao lado do carmim, em lugar do verde escuro que contrasta violentamente com o escarlata. A combinação seria diferente em seus elementos e em sua tessitura, sem deixar entretanto de levar ao mesmo tipo de relação. Depois, uma vez preenchidos os dois pontos, da tônica e da dominante, resta ainda inventar a mediante. Mas a escolha, agora, é muito restrita, embora ainda não inteiramente obrigatória. Veronese usou um tom ouro velho que, entre o cinza e o vermelho, divide em dois, e de modo desigual, o espaço qualitativo. Ele tende um pouco mais para o vermelho, para a dominante, do que o faria, por exemplo, um amarelo esverdeado, um pouco cor de limão. Por isso, temos aqui arquitetonicamente o equivalente de um acorde maior. O amarelo limão teria sido possível e, então, teríamos tido um acorde menor.

O que entra em jogo são, portanto, *funções estéticas* com as quais se procura investir aqueles, dentre os dados sensíveis artisticamente disponíveis, que melhor se prestam, consideradas as circunstâncias de conjunto do problema a ser resolvido. E cada decisão é uma etapa da progressão existencial da obra. Simultaneamente, ela resolve um problema, estabelece uma arquitetura qualitativa e coloca o problema seguinte, cada vez mais estrito para a continuação dessa arquitetura, até o momento em que a última decisão será, por assim dizer, absoluta e totalmente necessária. É lícito pensar, aliás, que a previsão mais ou menos lúcida das conseqüências futuras já preside às primeiras decisões.

No caso da pintura, percebe-se bem que tais escolhas são extremamente flexíveis por se basearem em razões estritamente qualitativas e que o pintor tem, em geral, muita latitude para investir diversamente os postos funcionais, para estreitar ou dilatar os intervalos. Pode, aliás, corrigir, se necessário, harmonias duvidosas por

meio de recursos tais como a extensão maior ou menor, o lugar ou a importância representativa das diversas cores. A mesma tinta, atribuída a um pormenor insignificante, a um reflexo, a um matiz de fundo, ou a um objeto saliente no assunto do quadro, assume valores diversos. Todos esses recursos faltam à música. Mas acontece amiúde que a solução escolhida é absolutamente necessária — dessa *necessidade de perfeição* que torna insubstituível, imperativa, inconversível, apesar da aparência de arbítrio, de fantasia e de gratuidade, por exemplo, a faixa verde-maçã da túnica do *Sonho do Cavalheiro* de Rafael.

Sem dúvida, aliás, é possível evocar, pelo menos parcialmente, para explicar certas afinidades ou certos contrastes, as estruturas físicas das radiações às quais correspondem as cores. Por exemplo, se o amarelo ouro velho da *Refeição em Casa de Levi* marca uma intenção de aproximar-se, sobretudo, do vermelho, sua capacidade de desempenhar tal papel explica-se porque, com efeito, ele contém fisicamente uma certa porção de raios vermelhos. Mas não é, de modo algum, tal proporção que atua. E, em particular, essa circunstância explica simplesmente porque, ao ter de escolher (por razões estéticas) um amarelo que dividisse em acorde maior a relação cinza-vermelho, Veronese preferiu esse e o achou conveniente para tal função. Entretanto, trata-se sempre, como vemos, de uma relação de *conveniência* entre os materiais escolhidos e a função artística a que se deve atender. A estrutura física do material explica sua conveniência ao papel, mas não explica nem funcionalmente cria o papel em si. Não é sua *razão* de ser.

Ora, isso tem grandes conseqüências para o problema tão discutido das relações entre o fato musical e a física. Pois, em contrapartida, o que acabamos de dizer acerca da música das cores esclarece a própria música.

Aqueles que, sobretudo a partir de Helmholtz, observaram uma “concordância” mais ou menos estreita entre as *funções artísticas* dos sons puros e certas *relações matemáticas das frequências vibratórias* que as produzem, tenderam quase sempre a concluir que a física explicava, justificava, engendrava a música — engendrava, por exemplo, a estrutura da gama — e que as relações de frequência eram *causas* das relações musicais. E quando, para os pormenores, faltava essa concordância, contentavam-se em dizer que a sensibilidade estética ou certas exigências artísticas levavam os músicos a modificarem um pouco as prescrições da física, a delas se distanciarem. E, por vezes, chega-se a culpar o músico, a partir da idéia que a experiên-

cia positiva do físico é mais válida, mais rigorosa, mais verdadeira do que o julgamento aproximativo da sensibilidade, guia único do músico. Mas tudo isso está absolutamente errado.

Em primeiro lugar, mesmo que a física explicasse a estrutura do *sistema dos qualia* empregados pela música, ela seria impotente para explicar o uso artístico que é feito desses *qualia*, isto é, a própria música (pois a gama e a centena de acordes utilizados pelos harmonistas não passam dos materiais da música).

Em seguida, tal concordância é muito mais estrita do que, às vezes, dizem. É bom que o lembremos, pois esses fatos nem sempre são conhecidos, em seu estado atual, pelos próprios especialistas. Um certo número de fatos musicais de base são diferentes do ponto de vista da física ou do ponto de vista musical (por exemplo, na tonalidade de *ut* maior, as duas notas *lá* e *si* são muito diferentes daquelas que a teoria física exigiria).¹ E, sobretudo, muitos fatos pretensamente válidos para o físico só se justificam por operações mentais que são absolutamente estranhas à ciência e estão mesmo em conflito com ela. Assim, são todos os raciocínios que fazem intervir o rebaixamento na oitava das notas produzidas pela sucessão dos harmônicos.²

1. A teoria exigiria que, depois de *ut, sol, mi, fá* e *ré* viesse um *si bemol* de valor $7/4$, que é estranho à tonalidade e mesmo estranho a nosso sistema musical (está sete savarts abaixo do *si bemol* que modula o *ut* em *fá maior*). As duas notas *lá* e *si bequadro* (um *si bequadro* de valor $15/8$) substituem o *si bemol* $7/4$ por razões melódicas, sobretudo por imitação formal, nesse segundo tetracorde, do arabesco melódico do primeiro tetracorde.

2. Para compreender isso, basta ler uma obra, aliás boa e bem feita, como a de Jean Bequereel (*L'Art musical dans ses rapports avec la physique*, 1926), na qual se defende a tese da concordância. Veremos que ela se justifica tão-somente por uma série de "astúcias", que se procura tornar tão pouco aparentes quanto possível. Por exemplo, quanto a esse rebaixamento na oitava, o autor escreve: "Essa quase equivalência dos sons na oitava leva a passar um som a uma ou várias oitavas acima ou abaixo. Assim, num acorde de duas notas, pode-se, com essa operação, substituir os sons por dois outros compreendidos entre determinados limites cujo intervalo fosse o de uma oitava". Que seja, mas o físico, se permanece no seu ponto de vista, não tem o direito de falar desse modo, pois: 1.º A "quase equivalência em questão não é um fato físico; 2.º a expressão "passar um som a uma oitava abaixo" não tem sentido algum para o físico. Ela só se justifica do ponto de vista da metafísica musical (que seria bem interessante estudar) que, entre suas propriedades constitutivas, considera o som, a nota, como um *ser* (reflitamos acerca deste curioso problema: qual o *modo de existência* da nota *ut*?); ser esse suscetível de permanecer idêntico a si mesmo em diversas posições e em diversas alturas, de modo tal que a sucessão de dois sons diferentes pode ser interpretada como um movimento desse ser no espaço sonoro. Mesma observação para a idéia

Ora, tais raciocínios estão na *base* da organização da gama.

Enfim, mesmo lá onde existe a concordância (por exemplo, no *Dreiklang ut mi sol*) o fato físico não é de modo algum a explicação, a justificação, nem a causa genética do fato musical.

Seja, por exemplo, a relação tônica-dominante, chave da música. Esteticamente, ela responde à *dialética da oposição*. Dada uma tônica qualquer, encontrar uma segunda nota, arquetonicamente essencial na qual investir a função de oposição. Convém tomá-la numa relação bem nítida, que contraste francamente (trata-se de oposição, não esqueçamos, e não de contrariedade ou estranheza) com a primeira, de modo impecável, sem aproximações, confusão ou incerteza, e que soe com ela numa relação cujos termos sejam bem distintos, embora conservem a plenitude, riqueza, consonância.¹ Em tais condições, é evidentemente indicado escolher o *sol*, a quinta, para preencher tal função em relação à tônica *ut*. Mas já se vê que isso se deve simplesmente à conveniência entre essa função e essa relação física. E todo o desenvolvimento tecnológico da instrumentação dá a essa solução tais vantagens pragmáticas que quase não há interesse em tentar outra. Ela se impõe como a melhor, a mais satisfatória, aquela cujas conseqüências serão, aliás, mais cômodas para toda a execução musical. E não é menos decisiva. Seu princípio é pôr *the right note in the right place*. Resta, porém, uma distinção fundamental entre o papel artístico (a função) e o dado con-

da nota *elevada* ou *abaixada* graças ao sustenido ou ao bemol. Não se trata fisicamente de um "som abaixado" (o que não tem sentido físico): é *um outro som* (de relação $\frac{24}{25}$ com o primeiro), *interpretado artisticamente* como se constituísse *o mesmo ser* que tivesse sofrido uma *modificação* comparável a um deslocamento no espaço, seguido de uma modificação qualitativa.

Acrescentemos, enfim, que, quando se deseja atribuir aos sons obtidos por essas transferências de oitava; cai-se em verdadeira contra-verdade física: nem os sons parciais, nem os sons diferenciais têm as mesmas relações. Um físico rigoroso tem a obrigação de considerar metafísicos todos esses raciocínios.

1. E que não se diga: é a consonância o essencial. Os "concordistas", que nos apresentam o acorde *ut, mi, sol* ("em posição cerrada") como o mais consoante, cuidam de ocultar-nos que isso é falso; que o acorde mais consoante e o que se apresenta, fora da oitava, em posição dispersa (*ut, sol, mi*); que, na própria oitava, o acorde realmente mais consoante é o de quarta e sexta (*sol, ut, mi*); ou, se quiserem partir de *ut*: *ut, fá, lá*. Ele, pois, deveria servir de base à harmonia, se fosse a consonância o que importasse mais. O acorde só se reduz ao de quinta (de que é a "segunda inversão") em virtude da construção harmônica que decorre da prerrogativa concedida ao acorde de quinta (há, portanto, um círculo vicioso nitidamente caracterizado) e pela operação de inversão tão absolutamente estranha do ponto de vista físico.

creto ao qual se confia tal papel. Mesmo se bastasse para tanto um único dado concreto, que ocupasse esse lugar com a necessidade de perfeição e a necessidade do único possível de que falávamos há pouco, com referência às cores, estaríamos ainda completamente à margem da necessidade de causalidade eficiente. Não há, porém, verdadeiramente necessidade, há apenas extrema conveniência. A prova é que musicalmente (sobretudo na música grega e no sistema gregoriano) as funções de tônica e de dominante foram amiúde investidas de diferente modo. E melodicamente, não sobram dúvidas de que a quarta desempenha em geral tal papel.¹

As mesmas observações valem para a função de mediante. Sua explicação dialética é a seguinte:

O demiurgo artístico começou a criar o universo musical, dando-lhe como primeira relação arquitetônica, a estrutura da oposição estabelecida solidamente nestes dois pilares: o *ut* e o *sol*, tônica e dominante. Está aí a dimensão qualitativa fundamental que serve de espinha dorsal, por assim dizer, a esse universo. A luz é separada das trevas, no gesto atlético do Deus de Miguel Ângelo. E tal oposição é realmente bidimensional: marca os dois extremos qualitativos.²

Mas esse intervalo é vazio e oco. Abismo aberto que, de repente, aparece. Resta povoá-lo, preenchê-lo arquitetonicamente. Para isso, faz-se surgir, nessa distância qualitativa, uma realidade nova — uma ilha entre as duas margens — que forma o elemento de nova arquitetura, em três termos, cuja nova função é a de *mediação*. O ele-

1. No sistema gregoriano, não esqueçamos que, nos modos plagais, a dominante está na sexta (ou na terça da tônica, se assim interpretarmos a "mèse"). Quanto ao papel da quarta como dominante, tenta-se justificá-lo pela noção de "inversão dos intervalos" derivada daquela da transferência dos sons na oitava. A quarta é a "inversão" do intervalo de quinta e postula-se, então, o direito de transferir-lhe as principais propriedades (é, aliás, a única justificação da presença do *fa* em nossa gama de *ut*, na qual, entretanto, é o agente principal). Mas tal inversão (que só tem sentido ao passar da frequência vibratória a seu logaritmo) constitui para o físico uma identificação absurda de duas relações cujas propriedades físicas são diferentes e que, sempre para o físico, têm apenas como relação o serem "complementares" quanto à oitava, sob a forma:

$$\log \frac{3}{2} + \log \frac{4}{3} = \log 2.$$

2. Dentro da tonalidade, é claro. Não esqueçamos que, se o intervalo de quinta não é o intervalo máximo, para além do intervalo a oposição diminui. Lá está harmonicamente mais perto de *ut* que de *sol* (é até a única justificação de sua presença nessa gama).

mento novo que ela suscita, exige, chama, deve servir de ponte, de fecho, de lugar onde pôr o pé nessa passagem; ao mesmo tempo, de traço de união que tenha afinidades com um e outro lado. Distância qualitativa, mas não oposição.

O *mi*, pelo conjunto de suas qualidades físicas, propõe-se evidentemente para preencher tal função. Lembremos, contudo, que ele não é o único a poder satisfazê-la. E a prova é que o *si bemol* também pode servir. Trata-se, então, do acorde menor, que divide o intervalo num embasamento baixo sustentando uma coluna alta, assim como o acorde maior o dividia num embasamento alto sustentando uma coluna menor.¹

Ora, não esqueçamos, sobretudo, esse fato imenso, ou seja, que o acorde menor perfeito (esse acorde musicalmente tão importante quanto a maior) não tem *nenhuma justificação física*. Para a teoria da física é simplesmente uma heresia,² uma construção arbitrária.

1. Pode haver interesse em lembrar que o famoso número *fi* não é de nenhuma utilidade para esses problemas de divisão musical modular e não pode propor nenhuma solução válida, visto que: 1.º, os números irracionais

não cabem na harmonia; 2.º, enquanto *fi* é dado pela fórmula: $\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$

ao contrário, a divisão da oitava em terça e quinta faz-se pela última das três medialidades pitagóricas (ver, por exemplo, Brunschvicg, *Le rôle du pythagorisme dans l'évolution des idées*, 1937); é a "proporção harmônica" dos

gregos $\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{c}$. Este é um dos maiores argumentos (juntamente com

aquele tirado das formas cristalográficas na natureza) que possam ser apresentados contra a tendência de alguns estetas (Zeising, M. Ghyka, Dr. Funck-Hellet, etc.) em valorizar esteticamente ao extremo esse número, que é apenas uma das proporções (entre outras) a poder tornar útil o investimento das funções artísticas de base em certas formas particulares. Praticamente, a aparente importância do número *fi* vem da coincidência entre seu aparecimento no pentágono regular, no dodecaedro e na série de Fibonacci. Mas o número *dois sobre pi* (0,636...), como observaram vários autores, teria presença estética mais marcante (é, por exemplo, a relação de comprimento para a largura, numa meia espiral de sinusóide). E muitas outras proporções (além dessas aqui) puderam ser utilizadas em arte, por exemplo, a proporção sesquiáltera de Nifo. Há superstição e falta de método na estética de *fi*, quero dizer, na importância primordial atribuída a essa proporção em relação às demais.

2. É por razão, aliás, que os harmonistas pós-helmholtzianos tendem a preferir o acorde maior, como único verdadeiramente "harmônico" no sentido em que difere do ponto de vista do físico. E, com efeito, as tonalidades maiores oferecem *instrumentalmente* mais recursos que aquelas do modo menor. Elas resistem menos mal artisticamente a esse *handicap* físico e instrumental.

Prova, pura e simplesmente, da insuficiência e inadequação de tal teoria. Prova também que as verdadeiras razões musicais do próprio acorde maior são totalmente distintas dessa estrutura física com a qual coincidem mas cuja ausência, num outro caso, não impede a arte de seguir seu caminho, de impor suas exigências às quais se conforma menos espontaneamente a matéria. Em outras palavras, a resposta satisfatória de alguns dados físicos ao apelo dialético da arte não permite jamais considerá-los como causa desse apelo e nem sempre razão suficiente de sua escolha para responder a esse chamado.

Poderíamos continuar essa análise, mostrar na dissonância do acorde de sétima uma nova função estética — a de uma espécie de *evasão dinâmica*, em contraste com outro caminho, o de um *redobramento* da tônica, que, ao contrário, fecha sobre si a arquitetura sonora (à maneira dessas “chamadas” de cor que, na arquitetura das cores desempenhavam uma função cíclica semelhante). Mas talvez seja inútil.

O erro da primeira tentativa, físico-matemática, indicado há pouco, para a teoria musical das cores — quero dizer, a tentativa de obter leis da harmonia ao transportar para a ordem das luzes coloridas as proporções que são satisfatórias para o material sonoro — o erro era confundir com as *verdadeiras razões da arte* essas *infra-estruturas materiais* que, apenas na medida em que coincidem com a exigência da arte, explicam a *conveniência desses materiais* para desempenhar as funções estéticas estabelecidas pela arte. É muito natural que as infra-estruturas materiais da coisa musical deixem de ser válidas, na coisa pictural, como substratos de uma harmonia estética: os dois mundos psicofísicos do som e da cor têm, como vimos, arquiteturas bastante diferentes.¹

Isso, porém, não impede de modo algum que as *razões artísticas* nas quais se baseia a harmonia musical não sejam integralmente

Alguns autores (músicos sobretudo, como Lavignac) observam que o acorde menor é dado na tonalidade de *ut* no VI.º grau. Mas, em primeiro lugar, como acorde fisicamente produzido pela série dos sons harmônicos, ele exigiria o *ut* sustenido. O respeito ao *ut* tonal é, pois, um fato musical em oposição ao fato físico. Em segundo lugar, esse sexto grau só figura na tonalidade por razões não físicas. A recente “música tonal” também contribui com fatos nesse sentido.

1. É aqui sobretudo que cabe a observação de Lambert, acerca da estrutura tridimensional do mundo da cor, oposta à estrutura bidimensional do mundo da audição musical. Falamos nos dois mundos psicofísicos, pois evidentemente o funcionamento muito diferente dos sistemas sensoriais visual e auditivo explica, em grande parte, essa diferença.

válidas, como vimos, para as combinações de cores. É no nível do substrato físico que a correspondência se desfaz. Mas, como vimos, ela é muito real, muito positiva, muito sólida, se nos colocarmos, como convém, no nível dessas funções artísticas às quais responde a organização arquitetônica dos *qualia*. Contentamo-nos em dar a justificação num único exemplo, particularmente claro. Estudos mais desenvolvidos a respeito (estudos para os quais nos falta espaço aqui) permitiriam dar ainda muito mais precisão a essas relações musicais das cores de que apresentamos um esboço. Teriam, como método fundamental, o estabelecimento de quadros que, devidamente escalonados,¹ ofereceriam as combinações reais mais típicas da pintura e da decoração. Apenas nesses quadros pode-se fundamentar um conhecimento positivo da verdadeira arquitetura artística da gama das cores. Seria possível fornecer a respeito, no estado atual da questão, um grande número de fatos seguros e positivos cuja exposição seria longa e muito técnica. Contentamo-nos em lembrar que o essencial, do ponto de vista metódico, é não confundir aqui os planos tão diferentes da análise física, da psicofisiológica e da estética, todas as três igualmente positivas e tanto mais positivas quanto dizem respeito a fatos de natureza perfeitamente distinta.

Mas nosso lucro maior, neste estudo, é o de ter tomado contacto com os processos mais íntimos, mais fundamentais da dialética artística. Através das diferenças e das correspondências entre a harmonia musical e a harmonia das cores, pudemos perceber em profundidade essas funções puramente artísticas que são as verdadeiras razões estruturais da dupla arquitetura, similar nos dois campos; e também entrar em contacto com as categorias mais íntimas do pensamento instaurador, que ao mesmo tempo ergue tais arquiteturas e nelas se apóia.

Resta-nos seguir tais categorias, tornar a encontrá-las num campo novo: o da organização cósmica dos universos apresentados pelas obras. Mas algumas palavras acerca da significação mais geral dos fatos, que acabamos de ver, podem ter a sua utilidade.

1. Esse problema do escalonamento artístico prático das cores é muito importante em tais estudos. É ainda o método de Ostwald que continua a ser o melhor. Lecoq de Boisbaudran (seu ensinamento teve uma ação histórica notável) estabeleceu, com finalidades mnemônicas, um método de designação e de notação prática muito simplificado e cujo interesse para a análise do *pensamento pictural* permanece considerável.

CAPÍTULO XXXIV

SIGNIFICAÇÃO GERAL DAS FORMAS PRIMÁRIAS

Há pouco, vimos a palavra formalismo pronunciada a propósito da tese que, em música, se associa amiúde ao nome de Hanslick. E talvez o termo, tomado às vezes pejorativamente, tenha aflorado à mente de algum leitor, cansado ou espantado diante de um certo caráter técnico dos estudos que tratam, em poesia, dos ritmos, melodias e harmonias das sílabas; em pintura ou na arte decorativa, dos jogos das cores e suas combinações harmônicas. Ele pode ter dito a si mesmo: só há isso em arte? Não nos estão deixando no vestibulo do edifício onde ressoam as mais preciosas, as mais importantes mensagens?

Certamente existe outra coisa na arte — já dissemos. E temos de tornar a dizê-lo. Cometeria, porém, um grande erro quem acreditasse que as investigações, cujas grandes linhas acabamos de dar (e às quais fizemos questão, sobretudo, de trazer a contribuição de métodos eficazes e rigorosamente indispensáveis de serem conhecidos), têm esse caráter “vestibular” de que se falou. Elas situam-se, pelo contrário, no coração mesmo do estudo e da compreensão do que há de mais íntimo e mais fundamental na arte.

Formalismo: recusamos tanto mais que a etiqueta (e, aliás, por muitas razões) quanto a forma precisamente, em tudo isso, aparece como a manifestação (objetiva e positiva, o que torna seu estudo mais precioso) de algo mais íntimo e criador.

Erradamente, alguns crêem ver, nessas relações de sons, cores, intensidades, galbos rítmicos ou gestos no espaço, uma espécie de vestimenta que recobre com suas dobras e molda, tal qual uma leve roupagem num belo corpo, uma realidade mais digna de amor, que a vestimenta velaria embora deixando-a transparecer, e que se deveria procurar ver erguendo o véu.

Em primeiro lugar, esse véu mesmo é coisa preciosa e digna de amor. Pois, enfim, não esqueçamos que as combinações da cor,

em pintura ou na arte decorativa; o encanto dos timbres, dos coloridos harmônicos, do desfiar melódico das notas, em música; as delicadas evoluções do traço, no preto sobre branco da gravura e do desenho; e assim por diante são, na arte, o que há de mais vigorosamente concreto, sensível, por vezes quase sensual; e que todo artista verdadeiro se sentirá seduzido — às vezes mais do que por toda realidade subjacente — por essa vestimenta de fenômenos, encantadores, soberbos, prestigiosos, delicados ou esplendorosos, deliciosos ou esplêndidos, saborosos ou dilacerantes, sempre ofertados — como o próprio brilho do ser — a um contacto imediato para nossa alma, numa presença direta para os sentidos. É o que há de distinguir a arte, tal como resplandece em suas obras mais evidentes de beleza, de muitas outras atividades nas quais essa presença nunca chegará ao encanto direto da evidência sensível.

Mas, depois, compreenderíamos mal o que é a arte em seu labor mais fundamental, se nos deixássemos enganar por essa metáfora lamentável de uma vestimenta e de um corpo. Amante, seduzido pelo corpo que o véu está moldando, levante o véu; e desse corpo, mesmo nu, você terá apenas uma vestimenta (se pensar bem) ainda de aparências. E como diz amargamente Lucrecio:

Nil datur in corpus nisi simulacra fruendum
Tenuia, quae mentem spes raptat saepe misella,
Ut bibere in somnis sitiens quam quaerit...¹

A arte tem, pelo menos, o mérito de fazer desse simulacro, uma coisa preciosa em si, a tal ponto que poderá, e com todo direito, atribuir à roupa que molda e pregueia o vento no corpo de Nike tanto valor quanto ao belo seio que esse fantasma modela e sugere.

Há mais, porém. O seio de Nike só existe na medida em que é suscitado, inventado e instaurado pelas pregas do véu, isto é, pela ondulação do mármore diante de nossos olhos. E aquele que queria afastar o véu não sabe que, ao fazê-lo, aniquilaria aquilo que o véu cobre.

E a qualquer um que nos venha dizer (em língua beócia): “quando a madrinha de Cinderela bate na abóbora para trans-

1. Lucrecio, livro IV, verso 1083: “Mas, de um belo rosto e de uma tez viçosa, que penetra em nosso corpo, senão simulacros impalpáveis? Como podemos gozá-los? E, entretanto, essa esperança ilusória arrebatou-nos o espírito; semelhante ao homem que, num sonho, quer saciar a sede...”

formá-la em carruagem; quando Fausto, em sua cela noturna, pronuncia um encantamento poderoso para Helena aparecer; o que me interessa não é o arabesco que a varinha descreve no ar, não são as sílabas que saem da boca do necromante: é a corrida à rédea solta da carruagem que parte a galope; é a própria figura do eterno feminino e a conversa com Helena"; responderemos: "Deixem-nos a nós, feiticeiros e necromantes, estudar com avidez esse arabesco e essas sílabas, pois sabemos que tudo está aí. Deixem-nos a nós, artistas, procurar por que relações secretas a redondeza e o fulgor amarelo da abóbora se transformam na possibilidade dessa corrida onde os ratos são valorosos corcéis; por que sábias harmonias as sílabas, em determinada ordem, chamam dos infernos e esculpem o rosto e o corpo da filha do Cisne e colocam mesmo em sua boca palavras de eterna ressonância. Aos beócios caberá subir (sem os saltos escarlates) em nossas carruagens: nós os levaremos onde quisermos; e nos divertiremos ao vê-los se agitarem e gritarem: mais depressa, mais depressa! sentados no chão, na horta; ou então, alucinados, fazerem os gastos de um semidiálogo unilateral, falando a uma sombra na parede de uma cela onde nos servem de cobaias para estranhas experiências. Pois, nós, sabemos onde está o ato de toda essa magia".

E é com essa idéia de ato que devemos concluir. Não esqueçamos efetivamente que categorias como aquelas que evidenciamos há pouco — oposição, mediação, redobramento, evasão dinâmica — são, em primeiro lugar, *ações* e ações instauradoras. Estabelecem e erguem arquiteturas estéticas de que são o ato constitutivo e, de certo modo, a caríatide, pois as sustentam.

Uma obra de arte mantém-se unida, com todas as suas partes ligadas entre si e afastadas dimensionalmente umas das outras por essa monumentalidade de construção, pelos gestos imateriais e sensíveis, pelos arcos de oposição, as curvaturas de mediação, as colunatas de reiterações e redobramentos onde ressoam milhares de ecos sob as abóbadas, os obeliscos de impulsos ou evasões dinâmicas, os peristilos e as escadarias, os pórticos ou as balustradas, as fontes ou as criptas, os vitrais ou as rosáceas cujos elementos são proporções, combinações, contrastes, inflexões, hesitações ou decisões bruscas do galbo, aproximações ou distanciamentos da cor, do timbre sonoro ou das sombras e das luzes... E tudo o que povoa esses palácios fantasmagóricos nasce da própria fantasmagoria. Aqui, a agitação indefinida de uma tapeçaria esboça — qual um espião ou amante tímida — uma pessoa oculta. Lá, uma profundidade negra na

qual deslizam subitamente reflexos em turbilhão — otária ou ondina — revela um habitante na cisterna de uma cripta. Mais adiante, a inflexão interrogativa, ansiosa, de um chamado na orla do labirinto evoca os extraviados cujos nomes se gritam. É assim que se apresentam os mais misteriosos hóspedes do edifício; e, ao lado disso, cujos meios, entretanto, são tão simples, nem o mistério de dois olhos, um nariz e uma boca num rosto, ou o segredo de uma multidão com mil cabeças gritando, deixam de ser mais ou menos estranhos. Certamente, convém interessar-se por esses habitantes misteriosos ou esses segredos demasiado visíveis. Mas também não se deve esquecer que tudo isso é modelado, esboçado, animado ou mantido pela magia do festão de um canto de flauta ou da abertura de um espaço matizado entre cores. Silencie a flauta ou anuvie-se a cor, e a arquivoita se baixa ou a abertura da cripta se fecha. Ofusque-se a ondulação do reflexo ou cale-se o chamado, e os hóspedes misteriosos da cisterna ou do labirinto se esvanecem. E quando não há mais nem tônica, nem dominante, nem consoante, nem vogais, nem azul, nem verde nem rosa, não há mais nada, nem edifício, povoado ou deserto.

Pode restar uma lembrança — uma alma imaterial é como que ideal realidade situada além das presenças concretas. E a todos esses seres, então, reduzidos a uma idéia, podemos colocá-los à parte, examiná-los à parte, como faremos nos capítulos seguintes. Mas não esqueçamos que foram suscitados, criados, trazidos à existência pela magia de que umas tantas notas num canço cantante ou umas tantas pinceladas policromas numa tela ou numa placa esmaltada, foram os únicos e eficientes feiticeiros. Quando os sinos têm um som afinado, diz o filósofo chinês, os funcionários públicos estão de acordo entre si (*Chou-king*, V, 10). De modo mais geral, quando a lira de Anfion está afinada, a cidade que se ergue aos seus acentos tem muros retos e habitantes sadios e sábios. Mas, se uma corda distender-se do valor de uma coma, já as muralhas começarão a ondular no ar quente, o número de corcundas e mancos aumentará na cidade, e o rosto de Helena será um pouco menos belo na penumbra do palácio.

Sétima Parte

COSMOLOGIA ARTÍSTICA

CAPÍTULO XXXV

ARTE E VERDADE

Sabe-se que, ao longo dos tempos, a idéia de verdade foi concebida de muitas maneiras diferentes pelos filósofos. Ora, como no espelho, é uma semelhança formal, da idéia com seu objeto; ora, é uma coerência interna do pensamento, em constante acordo consigo mesmo; ou ainda, é essa evidência que não permite a dúvida e realiza o acordo final das mentes; que sei eu? Mas, em todo caso, a idéia que um filósofo tem da verdade é talvez o centro e como que o denso resumo de toda sua filosofia.

Em que isso nos interessa?

No fato de que vários dos sentidos da idéia de verdade se manifestam curiosamente, quando se reflete acerca da promoção e da instauração, em sua totalidade, do universo artístico que cada obra representa.

Em sua totalidade... Talvez os capítulos precedentes tenham podido sugerir um interesse maior por aquilo que, às vezes, e um tanto apressadamente, chama-se de forma da obra, por oposição ao fundo, ao conteúdo. E gostaríamos, nestes últimos capítulos, de tratar desse fator, tão real, tão importante, do universo da obra indicado pelas palavras fundo ou conteúdo, numa terminologia demasiado perigosa.

Já explicamos em que essa maneira de dizer é perigosa. Não é apenas (como se diz amiúde — particularmente os parnasianos e

os neoparnasianos) porque em arte muitas vezes o fundo é a forma; ou porque fundo e forma nela tantas vezes são a tal ponto misturados, confundidos, que se tornam indiscerníveis. É porque, em toda obra de arte e sobretudo nas artes representativas, há formas e conteúdos, por assim dizer, em vários níveis.

Tornemos a rever isso, do ponto de vista da cosmicidade geral da obra de arte, ponto de vista que será o nosso em tudo o que se segue.

Toda obra de arte apresenta um universo. A esse universo, por comodidade, chamamos de mundo A (artístico). É o conjunto — forma e fundo, continente e conteúdo, ritmo, idéias, personagens, cenário, sentimentos, acontecimentos — de tudo o que é trazido e apresentado pela obra, de tudo o que a constitui e de tudo o que ela constitui. O artista, que é um demiurgo, cria, constrói, fulgura em cosmogonia esse universo. E é nesse universo que o espectador, o ouvinte ou o leitor, durante sua contemplação ou leitura, vive, instala-se e situa-se. Nessa magia da arte, esse universo constitui, provisoriamente e por hipótese — seria melhor dizer mesmo, por tese —, toda a realidade.

O universo A apresenta simultaneamente aparências e seres.

Quando se trata das artes não representativas (música, arabesco, coreografia pura, etc.) nenhuma dificuldade, ou antes nenhuma complexidade. A obra é esse mesmo universo. As partes de tal universo (seus modos, como diria um adepto de Spinoza) são ao mesmo tempo os seres que povoam esse mundo e partes integrantes da obra. As aparências pertencem em comum a esses seres e à obra.

Uma sonata é todo um mundo. Seus diversos motivos são alguns dos seres que povoam esse mundo. Suas qualidades — por exemplo, a linha melódica de um dos motivos — pertence-lhes como a curva do nariz de Cleópatra. pertence a Cleópatra. Sua harmonia ou beleza devem ser lançados no ativo da obra e do universo da obra, sem que haja a preocupação de estabelecer uma distinção entre a obra e esse universo. Se o motivo é belo, tanto mais bela será a sonata; se o motivo é patético, a sonata também o será. Nenhuma dificuldade.

Não acontece o mesmo, quando se trata de um romance, de um quadro, de uma obra representativa. Aí as aparências da obra e a dos seres representados são distintas. Todos sabem que a beleza dos seres representados e a beleza da obra não formam uma única e mesma coisa. Aí, o nariz de Cleópatra pertence exclusivamente a

Cleópatra (àquela que nos é apresentada no universo da obra).. Aí, a beleza ou a sedução da rainha podem ser considerados em proveito do reino do Egito (do Egito hipotético do drama ou do quadro, evidentemente); mas não necessariamente e da mesma maneira em proveito do drama ou do quadro, que não serão forçosamente tanto mais belos quanto mais bela for Cleópatra. E inversamente a feiúra do bufão, do camponês, do palhaço que traz a áspide a Cleópatra não prejudica a beleza da cena.

Não sejamos, pois, ingênuos a ponto de acreditar que o quadro, o drama serão tanto mais belos quanto mais bela for Cleópatra; e que geralmente, a beleza do quadro depende da beleza dos personagens ou das paisagens representadas.

Não caíamos, porém, por outra ingenuidade, no erro inverso. Não tiremos do demiurgo artístico todo mérito quanto às harmonias, às graças, ao pitoresco ou à profundidade do universo proposto. Pois ele também é responsável por tal universo. Foi ele quem o fez. Inteiramente, continente e conteúdo, forma e fundo, esse universo não passa de um efeito artístico. A arte conduziu seu crescimento, sua florescência, orientou sua arquitetura. Tal como é, segue os imperativos da arte. E como o crente que, diante da beleza de um pôr-do-sol ou da graça de uma flor, agradece ao criador por esse benefício, assim ao ler a *Tempestade* ou então a *Harmonia da Noite* somos gratos a Shakespeare ou a Baudelaire (e à arte que os orienta em sua cosmogonia), tanto pela graça de Ariel, pela sabedoria de Próspero, pela beleza do crepúsculo onde, vibrando em seu caule, cada flor se evapora como um incenso, quanto pela euritmia dos versos ou do desenvolvimento dramático das cenas a serem representadas. Com efeito, todo o universo da obra, o universo A — seja ele muito denso, povoado, diverso, distinto e carregado de longas aventuras, como o que reúne Próspero, Sebastião, Alonso, Ferdinando, Gonçalves, Miranda, Ariel, Calibã, Trínculo e o comandante da nave, e seu contramestre, e os marinheiros, e os gênios, e o barco, e a ilha deserta; ou vago e fluido em seus contornos, como o que coloca apenas um coração melancólico e terno em presença da noite e das lembranças — todo esse universo foi tecido inteiramente conforme a arte, por um pensamento que a arte dirigia. A arte é seu demiurgo e por ele responde, em sua trama e seu encadeamento.

Exploremos o melhor possível, desse ângulo de visão, essa parte da atividade artística. E que se entenda que essa exploração concerne sobretudo às artes representativas, unicamente porque é a respeito delas que tais questões são mais claras.

Devem-se discernir vários casos. Vejamos de início o mais perturbador — o mais incômodo sob certos aspectos.

É possível que o demiurgo não tenha inventado muita coisa. Shakespeare é o único responsável pela ilha de Próspero e pelo próprio Próspero. Mas, quando nos mostra Antônio e Cleópatra, ou César e Pompeu, ou Coriolano não é inteiramente dono de seu assunto. Os fatos históricos se lhe impõem.

No caso mais típico do gênero — por exemplo, a arte do retrato —, longe de construir livremente, o artista tomou a seu cargo, positivamente, uma realidade objetiva à qual sua obra se refere de modo expresso. O mundo A só existe numa relação necessária, constitutiva com o mundo “real”, como se diz, o mundo dos dados objetivos (históricos, geográficos, concretos) que chamaremos de mundo O.

Reto em sua armadura, montado no cavalo de ranilhas em forma de arco, eis em Veneza, Colleone, de Verrochio. O rosto de rugas teimosas, olhos hostis, narinas cerradas num sopro de desdém e energia, é *verdadeiro*. Em primeiro lugar, verdadeiro, essencialmente, no sentido, entre outros da palavra, em que, como no espelho, a similitude da coisa imitativa com um objeto imitado o define. Houve tal ser no mundo O. Tornamos a encontrá-lo no mundo A. Embora estilizado, talvez simplificado e engrandecido; transformado talvez no próprio tipo do “condottiere” mais do que num indivíduo vivo. Mas, em todo caso, ligado a esse indivíduo por uma resposta fundamental da efígie ao homem. Nesse ponto preciso, há correspondência (no sentido matemático da palavra) do mundo A com o mundo O.

Do mesmo modo, eis o monte Fuji, visto de Umézawa, por Hokusai. As sete aves penaltas (cinco em terra, duas voando), as nuvens, podem ser fantasia. Não sou obrigado a crer que havia realmente sete pássaros, nesses lugares precisos, quando o Velho-louco-por-desenho passou por ali. Ele pode tê-los imaginado no interesse da composição. Mas devo crer que, em linhas gerais, o perfil da montanha, mais alongado para a esquerda, a disposição das florestas, dos contrafortes, o limite das neves na montanha, são verdadeiros no sentido de que há, na província de Sagami (quero dizer, aquela que pertence ao mundo O), um lugar de onde se vê efetivamente um vulcão semelhante, com esse aspecto, e que o artista submeteu a obra a esse tipo de verdade, sempre baseado na resposta do mundo A ao mundo O.

Mas, em outros casos — e chegamos a um bem diferente —, o mundo artístico se desembaraça de tal liame, dessa resposta em eco,

Eis os *Pastores da Arcádia*, de Poussin (já o tínhamos tomado para exemplo, quando afloramos tais questões). Certamente, uma Arcádia toda de ficção. Arcádia teórica, eu diria de bom grado (aquela onde a presença do túmulo torna-se símbolo e lição de filosofia). Nenhuma resposta objetiva, histórica e geográfica.

Entretanto, esse mundo de fantasia é plausível. As formas das montanhas, as árvores nesse clima, as vestimentas mais ou menos antigas são aceitáveis, são possíveis. Certamente, a Arcádia do pintor (Arcádia A) está livre das leis geológicas, meteorológicas e sociais cujas necessidades eram rigorosas na Arcádia O. Se o pintor tivesse desejado, essas montanhas poderiam terminar em ponta; os habitantes da Arcádia, como Penélope e os Pretendentes de Pinturicchio, poderiam andar pela Grécia em costumes florentinos do Renascimento. Foi livremente, por sua própria vontade, que nosso demiurgo respeitou essa verdade, que aqui não passa de verossimilhança. Verossimilhança: analogia formal, mas toda de conveniência, não de obrigação, com as leis morfogenéticas do mundo O. Conveniência, de resto, facultativa e que permanece subordinada a conveniências mais fundamentais e que, no mundo A, precedem: as conveniências artísticas.

Aliás, tais conveniências já não agiam, no caso anterior, o do retrato, resposta, entretanto, precisa da arte ao real? Como vimos, os grous mostrados pelo pintor japonês em sua paisagem, talvez sejam imaginários, convocados unicamente por uma necessidade de composição. Pensemos também em nosso "condottiere" equestre. E o cavalo? É um retrato? Talvez, mas não temos certeza. Notamos há pouco, ao falar nisso, este curioso pormenor hipiátrico: as ranilhas doentes, os pés arqueados. Devemos pensar que um cavalo favorito do "condottiere" era assim? Ou apenas o cavalo que, por acaso, serviu de modelo ao escultor? Em todo caso, o pormenor é *verdadeiro* também, mas de uma verdade de conveniência e mesmo de expressão estética. Essas coronárias engurgitadas revelam o animal possante e, contudo, exausto, prostrado freqüentemente pelo peso do cavaleiro vestido de ferro. A lei fisiológica que produz essa doença da ranilha só apareceu aqui com a permissão do artista — mais verídico, certamente (mas sempre de uma verdade artística) do que todos os pintores e escultores românticos que nos mostram cavaleiros com armadura completa, montando finos cavalos árabes cujas delgadas ranilhas permanecem miraculosamente sãs e volteando com ligeireza, sob o peso de duzentas e cinqüenta libras.

Enfim, se lhe agradar, o artista poderá emancipar deliberadamente o mundo A de algumas das leis mais fundamentais do

mundo O; mesmo da gravidade universal. Se, na pintura, o homem que cai — o combatente ferido, Ícaro, o cego levado pelo cego — deve conformar-se, por conveniência, às leis da queda dos corpos, em outros campos, a arte libertar-se-á completamente e nos há de dar milhares de exemplos dos corpos humanos que planam, flutuam, erguem-se em ascensões ou apoteoses, às vezes em virtude de uma narrativa lendária ou mística, às vezes pelo prazer dos volteios graciosos ou das suspensões alegóricas. Há de instituir mesmo a respeito um tipo de verossimilhança especial e fictícia, uma curiosa lógica convencional das atitudes nessa suspensão atmosférica; verossimilhança tórada, por hábito e tradição, tão familiar que fará esquecer as conveniências estéticas e mesmo morais. A arte religiosa dos séculos XVII e XVIII mostra-nos com muita freqüência santos encanecidos que volteiam no ar ou são levados pelos anjos; e de tal modo que as cabriolas aéreas desses veneráveis anciãos são quase cômicas.

É possível dizer que, no caso, trata-se de uma experiência totalmente imaginativa que atua. O sonho, o devaneio nos oferecem esses vãos e essas flutuações, como fatos que têm suas leis, psicológicas e subjetivas.

Seja. Mas acautelemo-nos contra um erro grave, no qual caíram por vezes aqueles que (e são numerosos depois de Freud, embora a tese seja bem mais antiga) observaram o que a arte pode dever a esses dados do sonho ou do devaneio.

O erro consiste em substituir as leis naturais objetivas do mundo O pelas leis (igualmente naturais) de onde emanam as estruturas do mundo interior, psíquico, subjetivo — chamemo-lo de mundo S —, que procede da ação espontânea da imaginação, e a elas submeter a arte. Assim, esta é-nos apresentada livre da imitação em espelho do mundo O, apenas para cair na imitação em espelho, na cópia do mundo S.

Certamente, as fabulações perceptivas ou imaginativas, da vigília ou do sonho, puderam prestar-se à arte sobretudo literária; e isso não apenas há um século, como erradamente se diz, mas em todo tempo. A literatura do século XVI está repleta de sonhos e visões (somente no realista Chaucer, há cinco ou seis). Entretanto, é fácil constatar que tais sugestões e tais formas do mundo S apenas são — tanto quanto as do mundo O — aceitas com reservas, sujeitas a possíveis correções e submetidas antes de tudo ao controle e à reelaboração segundo as leis essenciais do mundo A — repensadas e retocadas de acordo com as exigências da arte e as leis próprias de sua dialética. Será necessário dizer, sobretudo, que os anacolutos

absurdos, as simultaneidades disparatadas, as aparições e os desaparecimentos arbitrários, e todas as indigências superestimadas do sonho ou da droga, na maior parte do tempo e pelos maiores artistas, foram domadas para serem submetidas a escolhas racionais, a organizações fabulatórias mais ou menos regularmente discursivas, a preparações que elaboram e salvam delicadamente os disparates; amiúde mesmo a hábeis equívocos que visam dissimular a origem e o estatuto onírico e colocam cuidadosamente o mundo A a meio caminho do sonho e do real, de maneira a deixar-nos na incerteza e na impossibilidade de grosseiramente tomar partido a esse respeito; o ideal consiste, então, em salvar, em manter, em aguçar mesmo, ainda que depurando e aprofundando, um certo sabor, um halo de estranheza, de encantamento, de familiaridade sensível com o improvável e o extraordinário, que se tornaram, entretanto, aceitáveis e praticáveis por um contacto de natureza conhecida e já experimentada (no confidencial mistério de uma reminiscência). Pensemos, entre os escritores que visível e intencionalmente integram o sonho à novela ou ao romance, a tudo aquilo que Kafka, por exemplo, acrescenta como trama esteticamente fabulatória e condicionamentos artísticos diversos e importantes ao dado onírico utilizado, seja como um esquema de conjunto, seja para episódios particulares. O dedo artístico está aqui em toda parte, até mesmo onde são evidentes empréstimos estilísticos ao mundo S. Que lei, que necessidade poderiam impedir o romancista, o poeta ou o pintor de fazê-lo? Em nome de que princípio lhe poderíamos proibir tal coisa? Foi possível, por uma espécie de rigor e estranho purismo, protestar contra toda idéia dessa intervenção da arte — exigir, por exemplo (como fizeram alguns, invocando sobretudo o surrealismo) parapeitos como a escrita automática, à guisa de salvaguarda contra todo arranjo artístico do mundo S — como a fotografia protege contra qualquer arranjo pictural do mundo O.

Entretanto, será mister acreditar realmente que uma cópia literal das formas desse mundo S, uma submissão voluntária ou forçada a suas leis espontâneas é mais válida em arte do que a submissão às leis da natureza física? Mas, então, é precisamente a própria arte que se iria abolir em proveito de um documentário sem artifícios. E isso constitui exatamente uma confissão ou afirmação decidida da superação da arte. Não cometamos o erro de considerar o *Ulisses* de Joyce como uma documentação científica acerca do monólogo interior! Basta saber tudo o que há de arte na obra (e de que trabalho ela brotou, e de que manuscritos policromos, incessantemente retocados) para sermos vacinados contra tais ingenuidades.

A verdade é que a observação do mundo das coisas interiores tais como são, das realidades psíquicas vivas (e não tais como uma falsa e vã psicologia teórica as supusera), a atenção ao decurso real do sonho, da imaginação fabulatória, da linguagem interior, permitiram a algumas escolas, sobretudo literárias e, em particular, no primeiro quartel do século XX, uma exploração curiosa de uma região ainda pouco conhecida da realidade; e forneceu à arte alguns recursos novos — um pouco, meu Deus, como a fotografia instantânea em relação ao desenho e à pintura, no século XIX. De onde esse realismo subjetivista, cujas melhores páginas ou as mais tópicas (algumas exatamente de Joyce e Kafka) estarão tão decididamente ultrapassadas daqui a cinquenta anos¹ como, em pintura, os cavalos de Aimé Morot.

Na verdade, a literatura, a poesia, as artes plásticas, não se acham mais submetidas à cópia, à imitação exata do real subjetivo do que o são àquelas do mundo objetivo. E quando se tratar, não de efetuar uma transposição mecânica, mas de dar uma impressão adequada, de fazer com que surja, na alma do leitor, uma evocação viva ou empolgante, perturbadora, insinuante ou surpreendente, e sobretudo deslumbrante de verdade (seja pitoresca, seja íntima), a arte será mais do que nunca necessária, com suas mediações ou seus cálculos.

Digo, de verdade, deslumbrante. Este é o último e o mais profundo, o mais essencial dos sentidos dessa palavra quando se trata de arte:

Aqui no caso, com efeito, nenhuma submissão a mundo algum (O ou S, pouco importa): em princípio, conta apenas o mundo A, o mundo instaurado pela obra de arte. Ele é primeiro. Sem dúvida, muitas vezes, aproxima-se bastante dos mundos que lhe são exteriores, daqueles que são chamados e tidos comumente como “reais”. Mas, por ora, apenas ele é real. E talvez o seja mais ainda, se por realidade se entende uma qualidade intrínseca das coisas e dos seres, e não o fato de estar precisamente aí, do lado de fora. Ele é a tal ponto real que empurra para a imprecisão de uma semi-existência os seres que estão aí, do lado de fora e os substitui, ou seja, explica-os ao recomeçá-los, porém, melhor: mais patéticos ou mais significantes. Mas, compreenda-se bem que é coisa muito diferente fabricar o patético ou a significação, ou tornar os seres real-

1. A primeira edição francesa deste livro é de 1947 (N.T.).

mente patéticos ou significantes — fabricar um universo basicamente patético e significativo!

É esse, verdadeiramente, o último tipo, é essa a derradeira espécie de verdade de que se trata: uma verdade intrínseca, uma verdade de ser. E exatamente por isso, a arte é obrigada, mesmo quando empresta textualmente e por alusão direta, a refazer inteiramente esse universo — e melhor do que o fizeram os deuses uma vez que, pelo menos, ele é isso a mais do que o tinham feito os deuses: algo que confessa um pouco mais o segredo de sua existência, que diz melhor o que é e porque o é mais intensamente; pois é isso a verdade de ser, a *veritas in essendo*.

Assim, como demiurgo, o artista, ao criar esse mundo, vê-se obrigado a deixá-lo menos esparso, a tornar mais rigorosa (consciente ou inconscientemente, pouco importa) sua arquitetura, a rede de relações, e, o que é essencial, a *estruturar artisticamente* essa arquitetura e a rede de relações. A arquitetura interior de um universo, sua construção em relações téticas constitutivas e as razões artísticas de tais relações interiores constitutivas — eis o que nos resta ainda a explorar, eis o que temos ainda de compreender, se quisermos ter explorado, um tanto completamente essa missão da arte.

Se estudo a história antiga e desejo saber por que Antônio encontrou Cleópatra, preciso conhecer a genealogia dos Ptolomeus, o estado social e econômico do Egito, a evolução da República romana e todas as causas cuja convergência conduziram acidentalmente a esse encontro. Mas se leio *Antony and Cleopatra* (ou se contemplo o quadro de Makart), preciso levar em conta (como constituindo sua razão mais importante) o interesse dramático na relação teatral dos seguintes personagens: Antônio, César, Aenobarbo e Agripa, e não apenas Cleópatra, mas ainda Iras e Charmion e o adivinho e o bufão; e porque importa à intensidade e ao ardor pungente desse mundo que *When she first met Mark Antony, she pursed on his heart, upon the river of Cydnus*, e que:

*The barge she sat in, like a burnish'd throne
Burn'd on the water; etc., etc.*

Enfim, porque nesse universo o que predomina, verdadeiramente, é essa razão dramática. E se o dado histórico lhe convém, é por isso que Shakespeare o *aceitou*; sem o que teria rejeitado esse universo, por não ter razão alguma para se dar ao trabalho de refazê-lo, a fim de ensinar aos deuses como se podia fazer ainda um pouco melhor, ainda um pouco mais patético, mais significativo, mais dramático, mais deslumbrante.

CAPÍTULO XXXVI

FORMA E *FACIES* CÓSMICO

De que modo pode intervir na arte uma espécie de música interior do ser, com harmonias concertantes e secretas, oposições cuidadosamente estabelecidas, transições curiosas, inúmeros ecos, profundezas latentes, planos múltiplos — em suma, uma arquitetura puramente estética, armação espiritual de um mundo representado, dado como se bastasse a si mesmo? Aí está algo sobre o qual devemos dizer algumas palavras.

Tomemos um exemplo que não seja muito amplo; um desses mundos limitados, embora fluidos e pouco duráveis, que um momento poético estabelece como impressão fugidia. Um exemplo conhecido de todos. Ou seja, este soneto célebre (lembramo-lo por completo, pois enfim o leitor pode não ter Mallarmé à mão).

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille point de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre un nixe,

Ellé, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

[Suas puras unhas muito alto dedicando seu ônix
A Angústia, essa noite sustém, lampadófora,
Muito sonho vespertino queimado pela Fênix
Que não recolhe cinerária ânfora

Nas credências, no salão vazio: nenhum ptix
Abolido bibelô de inandade sonora
(Pois o Mestre foi tirar lágrimas ao Stix
com esse único objeto de que o Nada se honra).

Mas junto à janela no norte vazio, um ouro
Agoniza segundo talvez a decoração
Dos unicórnios lançando fogo contra uma ninfa

Ela, defunta nua no espelho, ainda
Que, no esquecimento fechado pelo quadro, se fixe
De cintilações logó o séptuor.]

Mundo bastante fluido, dizíamos, e de uma riqueza bastante limitada; mais de vazio do que de plenitude. Uma grandeza de arcano, de profundidade imprecisa, mais do que de dimensões espaciais e temporais, ou de multiplicidade dos seres. Um quarto noturno. O mistério de um apartamento abandonado, habitado apenas pelas lembranças e pelo poeta (se é verdade que se pode supô-lo vivo: talvez haja somente uma testemunha absoluta da solidão). Mundo fechado em si, entretanto. Duplamente: pelos limites do visível, do presente, do dado repertoriável; e também pelo estrito fechamento da cadeia verbal, prosódica. Mas, não nos vamos ocupar disso, muito embora certamente sua música, tão estrita, tão rigorosa, tão harmônica, contribua para a atmosfera da apresentação.¹

1. Como sempre em Mallarmé (cuja situação histórica, como sabemos, consiste em ter encerrado um fundo "decadente" numa forma parnasiana) um sabor particular — sua verdadeira marca de fábrica, sua forma pessoal — reside no contraste entre a imprecisão do dado cósmico (da forma do segundo grau) e a precisão rigorosa da forma prosódica (forma do primeiro grau). Versificação simultaneamente flexível e erudita, de ritmo notável. Impressão de encadeamento rigoroso e estrito, de necessidade absoluta na textura verbal, pela exasperação das dificuldades do soneto, levadas ao limite com a curiosa disposição das rimas, onde os tercetos redobram (ao transpor a rima masculina e feminina, e inversamente) as rimas dos quartetos. Em tudo isso, uma única mancha: o emprego da palavra rara, e puramente grega, *ptyx*, estranha ao vocabulário verdadeiramente normal do francês, e exigida visivelmente para responder à quádrupla rima em *yx*. Todas as demais palavras raras (*lampadophore*, *nixe*, gênio das águas para os germânicos) foram, há muito tempo, afrancesadas e não apenas figuram no Littré (e no Bescherelle, que Mallarmé usava), como foram muitas vezes empregadas em poesia. *Ptyx*, que eu saiba, é um *hapax*, como dizem os filólogos (palavra de que se conhece apenas um exemplo, pelo menos em verso). Ora, o próprio sentido da palavra grega não é claro. Significa literalmente prega e pode ser usado para designar o interior oco de um vaso; mas significa também tabuinhas para escrever; e, finalmente (em Píndaro) as inflexões ou meandros do pensamento do poeta.

Ora, qual é a arquitetura desse mundo? Pois, finalmente, o apartamento noturno, desabitado, abandonado é apenas o dado grosseiro, o tema local, concreto e prático. Se procurarmos a estrutura fundamental, logo distinguiremos facilmente pelo menos dois eixos cruzados de relações de oposição significativa, que dão a dimensão e como que a envergadura existencial do poema. Um é espetacular e visual. A distinção se estabelece no par trevas e claridade: por um lado, a sombra ambiente, quase universal, do quarto vazio; por outro, os sete pontos luminosos da Ursa Maior que não se vê diretamente pela janela, mas pelo reflexo no espelho. Isso quanto à visão. Mas, de modo bem mais fundamental, a sólida estrutura substancial é estabelecida pelo par ausência e presença, no contraste entre o abandono atual e a habitação fantasmal pelos ausentes que freqüentam secretamente os quartos vazios. Mas esses eixos, nos quais se separam e distendem os pólos distantes são, no vazio do intervalo puro, povoados por todo um jogo de mediações: as visuais — vagas: forma dos móveis (das credências) na penumbra, ou sombrio do quadro, realidades e reflexos —; as existenciais: o devaneio surgido da angústia, a imaginação e, sobretudo, a lembrança, mediador essencial, assim como seu símbolo: a pretensa aparição, em imagem conservada misteriosamente pelo espelho e vagamente ressurgida, da ausente que pôde outrora, nua, “banhar o pecado de sua beleza” — fantasmagoria pela qual o poeta esteve amiúde obcecado e cujo comentário ele faz, em outra passagem, num texto em prosa.¹

Ora, não nos lembramos de ter visto, há tempos, exatamente as mesmas grandes funções construtivas, os mesmos temas arquitetônicos puros, as mesmas relações téticas fundamentais — oposição, mediação, redobramento, etc. —, quando examinamos o nascimento de um microcosmo tal como a tonalidade musical? Não tornamos a encontrá-los em outros campos — a propósito, por exemplo, da música das cores? O que isso quer dizer senão simplesmente que, nessa “música cósmica”, “música do ser” pela qual se reúnem e se ordenam

Ora, é visível que Mallarmé joga com os três sentidos, por uma astúcia filológica, só válida em grego. O leitor francês (no sentido de Boileau) não há de compreender.

1. Em *Frêmito de Inverno*: “Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivres dédorées, qui s’y est miré! Ah, je suis sûr que plus d’une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté; et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps”. [E teu espelho de Veneza, profundo como uma fonte fria, numa borda de serpentes desdoiradas, quem nele se olhou! Ah, estou certo que mais de uma mulher banhou, nessa água, o pecado de sua beleza; e talvez eu visse um fantasma nu, se olhasse por muito tempo].

mundos esteticamente instaurados, encontramos-nos de novo com a ação dos mesmos grandes atos do espírito puro, os mesmos processos fundamentais e como que os gestos espirituais maiores que sustentam e constituem a armadura de todo cosmos? São formas, esses elementos imateriais, apoios profundos de um ser — não a forma que encerra, que fecha, mas a que constrói, promove, abre à realidade. Formas primordiais (simplesmente mais elementares, mais poderosas também, mais criadoras) são verdadeiramente as “categorias arquitetônicas” fundamentais que presidem à harmonia criadora e constituem a Arte pura.¹ O mundo tão tênue, tão lábil, mas tão inteiro, tão completo — tão presente, tão definitivamente criado e mantido como objeto de arte — que o poeta nos propõe é bem um mundo, precisamente porque toda uma música cósmica, que está nele, constitui sua grandeza e sua intensidade de ser, ao mesmo tempo que seu número e harmonia. É um acorde executado, que se basta a si mesmo e se mantém em virtude de uma perfeição.

Não gostaríamos de fatigar o leitor e incorrer no risco de dogmatismo da síntese ao tratar de um grande número de universos poéticos, uns maiores, outros mais fluidos ou mais fugitivos, que teriam suas arquiteturas muito cuidadosamente dissecadas... Só examinaremos de perto (do ponto de vista da estética comparada) uma única dessas categorias cósmicas, a título de exemplo. De resto, já as estudamos, em detalhe e mais detidamente do que se poderia fazê-lo aqui, em outra obra.² Mas um certo exame ajudará o leitor a sentir sua importância, dada a relação de tais categorias com alguns termos muito conhecidos do julgamento estético.

Tais categorias arquitetônicas, atos puros da arte no que esta tem de criador e instaurador, estão todas mais ou menos presentes em toda construção artística. Mas não têm uma *importância proporcional* igual. Não *atuam* com a mesma intensidade.

Ora, é fácil ver que os epítetos estéticos mais conhecidos (belo, sublime, gracioso, trágico, etc.) dependem essencialmente dessa proporção mais ou menos intensa das diversas categorias arquitetônicas.

1. Convém recordar e precisar algumas noções: os diversos arabescos, esquemas rítmicos, organizações morfológicas de que tratamos em toda esta parte e na precedente, são formas. E as categorias arquitetônicas fundamentais de que acabamos de falar não passam das formas mais simples e também mais primitivas; as mais originais. São “categorias” no sentido de serem fundamentais e irreduzíveis. São, se quiserem, as determinações primeiras que a organização morfogenética pode conferir. As formas subsequentes são complicações, derivações, especificações das mesmas.

2. Ver nossa *Instauration philosophique*, cap. IV: Estudos arquitetônicos.

Essas palavras designam ao mesmo tempo “valores” e características estilísticas. Correspondem a uma apreciação global, um pouco confusa (sincrética é o termo exato), a uma avaliação de conjunto mais sentimental do que intelectual, que aprecia reflexivamente, sem entrar em pormenores, o efeito total resultante dos dispositivos artísticos profundos. *Facies totius universi*, diríamos nós de bom grado, na linguagem de Spinoza. Todos esses termos exaltam um acerto artístico, sem que nenhum possa designar claramente uma finalidade a ser atingida: uma vez que todas as divisões da rosa dos ventos estética são igualmente legítimas e igualmente podem orientar a navegação. Quando se trata, porém, de procurar as razões de suas diferenças, encontrar-se-ão facilmente as principais dentre elas no trabalho diverso, na proporção variável das grandes funções arquitetônicas que acabamos de lembrar.

Quem não vê, por exemplo, que o valor trágico caracteriza um mundo onde fundamentalmente a categoria de oposição, exaltada ao máximo, é a relação hegemônica? Hegemônica, em primeiro lugar, porque é a alma desse universo, o eixo essencial no qual se há de estabelecer a dimensão artística de base: assim, por exemplo, a tônica e a dominante do mundo divino e humano (ainda que nele o homem só esteja presente por procuração), ao avivar a oposição até uma fundamental e indelével antinomia de interesses (pois é o interesse pelo homem que Titã expia), constituem o eixo essencial do Mundo de Ésquilo, no *Prometeu Encadeado* — assim, ainda, a coexistência, no mesmo homem, do crime de fato, vindo de fora, e da inocência interior, mantida pela ignorância, é de certo modo, a espinha dorsal estética do mundo do Édipo Rei. Mas, ainda e sobretudo, o valor trágico vem do fato dessa oposição permanecer inteira, indelével, impossível de ser suavizada e dissimulada, e de mediação alguma ser realmente viável, de nenhuma outra relação estrutural conseguir atenuá-la ou equilibrá-la.

Não há necessidade de mostrar mais longamente como, ao contrário, o valor “graça” resulta inteiramente de uma preeminência da mediação, que chega a fazer com que, por suas ligações universais e sua transição perpétua, esqueçamos a oposição fundamental que, entretanto, ela supõe. No que sobressai, bem entendido, menos o amor feliz, o amor vencedor (essa força) do que a esperança ou a idílica “promessa de felicidade”, em todos os universos graciosos que essa atmosfera caracteriza, isto é, onde reina essa categoria arquitetônica da mediação.

Perscrutemos mais esse matiz. Idílica, dizíamos há pouco. Em que, entretanto, esse valor difere da graça? Na graça, oposições bas-

tante fortes, sempre mantidas, são, contudo, domadas e como que perdoadas pela força maior, pelo trabalho artístico predominante da mediação. No fundo, é o que constitui essa força, esse “vigor da graça” que foi assinalado¹ num belo livro que diz tudo, salvo, talvez, essa primazia do estrutural do que o valor graça é apenas o fenômeno de conjunto, o aspecto sincrético e afetivo; que resulta, no fundo, desse jogo intenso e proporcional das verdadeiras categorias artísticas primeiras.²

Quanto ao idílico propriamente dito, talvez ele provenha menos da subordinação estética da oposição a outras categorias mais ativas, mais poderosas no mundo dado do que da fraqueza inicial da oposição e da fraca dimensão que é atribuída à obra, nesse eixo onde os dois pólos estão tão próximos, separados por um pequeno intervalo, por uma distensão pouco enérgica (caráter em suma negativo ou privativo). Manhãs brumosas e claras à beira d’água onde a sombra é luminosa e a luz sombreada. Dramas morais onde a inocência é um pouco perturbadora e o pecado bem pouco grave, como nos “romances azuis”.³

Inútil ainda expor em seus pormenores o papel tão evidente de uma predominância da “torsão” arquitetural, da “evasão dinâmica” no sublime; e, ao contrário, nessa acepção um tanto especial do belo que é sobretudo equilíbrio e simetria, o predomínio da “reiteração”

1. R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, t. II, p. 253 sqq.

2. Se quiséssemos fixar um vocabulário preciso, tópico, poder-se-ia chamar de “categorias estéticas” esses *facies* de apreciação reflexiva sincrética que põem em ação mais o espectador do que o criador e de “categorias artísticas” os grandes atos fundamentais, os fatos dinâmicos primeiros da demiurgia instauradora. Esse vocabulário, porém, teria os seus riscos. Em todo caso, é importante distinguir bem esse primeiro, ativo e instaurador domínio da arte, em seus processos constitutivos, e o domínio segundo, reflexivo e apreciativo, dos resultados de conjunto obtidos pelo trabalho da arte. Preferimos os nomes de categorias instauradoras e categorias reflexivas (e insistimos no caráter sincrético e global dessas últimas). Forma construtiva e *facies* afetivo bastam sem dúvida.

3. É necessário um exemplo desses romances? Sem evocar as puerilidades, tipo “biblioteca de minha filha”, e as enormes tiragens do romance à la Dely, de bom grado eu lembraria o idílico gênero *Amigo Fritz* ou essa *Dosia* que tanto enterneceu nossas mães ou avós. Enquanto a oposição pecado e ignorância atua no drama de Édipo até o incesto e o parricídio, o pecado da heroína de H. Gréville (pecado de época) reside na pueril simulação do raptó, uma meia hora de viagem de carro, sozinha com um jovem! Apreciem-se comparativamente as grandezas intensivas...

(*ut mi sol ut* fechando o acorde, aberto por *ut mi sol si bemol*).¹ Mas, num sentido, mais genérico e pleno, da categoria estética do belo, pode-se dizer que ela é caracterizada, não pelo predomínio artístico de qualquer força arquitetônica, mas ao contrário por sua igualdade e equilíbrio, por sua sistematização harmoniosa.

Além disso, uma explicação das diversas categorias estéticas reflexivas pelo evidente predomínio arquitetônico de uma das categorias estruturais da arte pura é, de certo modo, um pouco brutal, porque concerne justamente a esses valores evidentes, notórios, que uma tradição estética atribui apenas às divisões mais marcantes, mais simples dessa rosa dos ventos; divisões que, geralmente, são assim enumeradas, em ordem cíclica: o belo, o sublime, o trágico, o cômico, o gracioso, o bonito, de onde se volta ao belo. Seja assim. Mas convém lembrar que essas são justamente as essências mais evidentes, mais claras, de um ciclo que, na verdade, pode diversificar-se ao infinito. Entre cada uma das divisões, muitos matizes intermediários, e amiúde bem mais delicados, bem mais curiosos, bem mais sedutores, podem surgir e caracterizar proporções mais eruditas ou mais sutis na arquitetura existencial de que constituem a expressão global. Desfolhemos as pétalas dessa outra rosa, situada um tanto obliquamente, num ângulo de alguns graus em relação à primeira: grandioso, patético, heróico, caricatural, pitoresco, poético... e cada um difere muito pouco dos precedentes. Confrontem-se belo e grandioso, sublime e patético, trágico e heróico, cômico e caricatural, bonito e pitoresco, gracioso e poético. Essas novas divisões parecerão menos nítidas talvez, menos simples, menos clássicas, porém mais curiosas, mais saborosas talvez — fazendo concessão um pouco maior ao “estranho”, caro a Baudelaire ou ao dinâmico, ou serão mais en-

1. Para evitar qualquer engano acerca dessa analogia musical, precisemos que o acorde musical perfeito e o acorde de sétima são aqui lembrados simplesmente como os *exemplos artísticos mais simples* e verdadeiramente *menores* de uma estrutura arquitetônica de que seriam exemplos cada vez maiores por um lado, monumentos tão vastos quanto o Partenon, por outro, a catedral de Reims, e depois, finalmente o mundo todo tal como não-lo apresentam Descartes ou Pascal. Lembremos, por fim, que se trata de mundos artísticos como aqueles que nos mostram, por exemplo, *Ifigênia em Táurida* oposto ao *Fausto*, primeira parte (na qual a oposição da procura do belo e da procura do sublime é bem nítida, e as causas desses efeitos de conjunto bem gritantes) só por meio de uma abstração podemos separar a estrutura própria do mundo representado e o conjunto fenomenal (ele mesmo mais ou menos musical, em suas aparências sensíveis) que se nos manifesta concretamente. A forma do primeiro grau e a do segundo, na arte, são ambas correlativas e colaboram na atmosfera do todo.

fáticas, mais arrebatadas. E mil outros matizes, ao infinito, poderão apresentar-se em outros intervalos, matizes que não de exigir dosagens mais curiosas, proporções mais delicadas na arquitetura interior.

Detenhamo-nos num único desses matizes. Dissemos: poético. A palavra merece atenção.

Designa aqui um matiz, na apreciação estética global, no *etos* de uma arquitetura espiritual e cósmica. Mas parece designar também uma conveniência em relação a uma certa arte.

Analísavamos, há pouco, o universo de um poema e encontramos seu interesse artístico na sua arquitetura secreta, na rede de relações espirituais na qual vêm situar-se, para desempenharem funções quase musicais, as diversas realidades que nos são oferecidas. Ora, alguém talvez diga: o que me interessa é saber se, por esse meio (ou por um outro), o universo em questão é "poético" e por quê.

Questão capciosa ou mal colocada se, como acontece amiúde àqueles que se interessam pelo problema, joga-se ao mesmo tempo com os dois sentidos da palavra, contaminando-os, um ao outro, e confundindo-os.

Entende-se poético no sentido de um matiz quase afetivo do *etos* global do mundo em questão? Isso é, então, independente da arte específica do poeta: essa atmosfera do poético pode ser achada num romance, num quadro, numa escultura — exatamente como se pode achar o romanesco fora de um romance, o monumental fora de um monumento, e assim por diante. São nuances que se poderão situar, em nossa rosa dos ventos, o poético perto do idílico, embora mais aberto do ponto de vista imaginativo, mais sonhador, talvez mais nostálgico e menos suave; o romanesco perto do pitoresco, ainda que menos preciso visualmente, menos anedótico, talvez mais comovente, mais suscetível de comunicar-se com o patético, embora com menos violência; o monumental perto do grandioso, mas com uma arquitetura mais equilibrada, mais plástica também, mais harmoniosa talvez. E então não há nenhuma obrigação de que o poético seja necessariamente a atmosfera da poesia. "Nenhuma divisão dessa rosa é recusada ao gênio", dizia Victor Hugo. O grandioso, o patético, o bizarro, o heróico ou o gracioso ser-lhe-ão igualmente permitidos. São ingênuos os que desejam encerrar a poesia no poético, permitir-lhe viver apenas num universo poético considerado nesse sentido; e que não de condenar não apenas a *Charogne* de Baudelaire ou a *Chercheuse de Poux* de Rimbaud, com o pretexto do assunto não

ser poético, mas também epopéias, sátiras, movimentos líricos acerca de assuntos políticos ou sociais, o *Inferno* de Dante e as *Villes tentaculaires* de Verhaeren, os *Châtiments* de Hugo e os versos latinos de Bernoulli sobre assuntos de geometria ou cálculo de probabilidades. Tudo isso devido à exigência de um universo de jardins, florestas, lagos, belos rostos femininos, ternos ou melancólicos luares ou brumas matinais, rosas ou rouxinóis, mitologia grega ou lendas bretãs; sobretudo sem aviões, automóveis, chaminés de fábrica, eloqüência, abstrações, trivialidades.

Não exageremos. Enganam-se evidentemente os que imaginam poder classificar as coisas, uma a uma, seja do lado do poético, seja longe dele. O que torna um universo poético é menos cada uma dessas coisas do que o conjunto das relações que aí podemos achar; e, nesse sentido, todo universo será poético se seu conjunto compreender todas as relações necessárias para estruturar cosmicamente um mundo, talvez com ligeiro predomínio das categorias “suaves” (mediação, ecos reiterados...) sobre as categorias “duras” (como a oposição); e certamente também um trabalho muito acentuado dessa “evasão”, dessa orientação dinâmica que descentra o universo com um movimento para um além, para um termo longínquo e um pouco fugidio, e recusa todo sistema claramente fechado em si, para animar todo o conjunto com um chamado, um impulso vago (desde que essa categoria também atue suavemente, com pressentimentos, nostalgia, e não com impulsos ousados, transes dionisíacos, o que nos orientaria mais para o lírico).

Mas, se assim é, por que, ainda uma vez, atribuir tal harmonia apenas à poesia; por que exigir apenas da poesia essa harmonia?

A verdade é que todo universo merecerá sê-lo na poesia, contanto que, de uma maneira qualquer, simplesmente mereça sê-lo. E está aí, no fundo, a única, a verdadeira questão artística.

Se um mundo possível, se apresenta ao artista, como que a reivindicar altamente a existência, como que a reclamar insistentemente sua ajuda para obter essa existência (e que é a verdadeira inspiração, senão o sentimento de que um mundo deve ser, que merece, que exige de um homem o dar-se inteiramente a ele para conduzi-lo à existência?), o essencial é que tal mundo com efeito possua em si a originalidade própria, a energia de impor-se às almas, o interesse, a força virtual de existir intensamente, com esplendor, com vibração, com uma imensidade dimensional ou qualitativa; o lugar esperado no pleroma dos seres (que sem ele estaria incompleto e localmente vazio), vocações, aptidões que, no seu conjunto, cons-

tituem o direito à existência, direito que se mede em relação à perfeição.

Ora, pode acontecer que esse mundo possível, a reclamar um demiurgo, seja patético ou gracioso, romanesco ou dramático, elegiaco ou lírico, não importa. Cabe ao demiurgo, escolhido por ele, tornar-se poeta lírico, ou poeta elegiaco, autor romanesco ou dramaturgo, e ainda se for pintor, pintor romanesco ou dramático, segundo o que a criação exigir.

Naturalmente, não digo que ele não possa consultar seu talento, forças, inclinações, ou a oportunidade. A idéia vem. Ao artista cabe perscrutá-la, procurar sua destinação artística, isto é, as condições de sua mais alta perfeição, de seu esplendor mais intenso. Trata-se de uma idéia de romance? Uma idéia de drama? Uma idéia de poema? A resposta à questão é um caso específico, uma resposta sob medida, tão *individual* (quero dizer, concernente à *individualidade da obra* por fazer) quanto a orientação de uma criança por um pedagogo. Existe aí uma espécie de orientação profissional da obra, a ser deduzida do exame atento de suas aptidões individuais, insistamos nisso.

E não se diga que a coisa é muito simples. Se a obra, se o mundo a ser instaurado mostrar-se romanesco, que seja um romance; poético, um poema; dramático, um drama; pitoresco, uma pintura; monumental, uma arquitetura. Tais problemas são infinitamente mais complexos. Pode haver, em certos casos, um gosto especial em tratar pictoricamente um dado dramático (como o fez tantas vezes Delacroix); na escultura, um dado monumental; no poema, um universo pitoresco; em suma, em contrariar o *etos* do assunto pelo procedimento concreto de realização, contrastes esses que, às vezes, dão mais vida à própria essência da realidade apresentada, mais até do que o faria a atribuição de certo modo mecânica, direta, banal, do assunto poético à poesia, do dramático ao drama, e assim sucessivamente. No fundo, o *Prometeu Encadeado*, tão essencialmente trágico, é (pelo menos para o leitor moderno) mais um poema do que uma tragédia — e ganha com isso, talvez porque a situação, no que tem assim de estático (o que acrescenta o desenlace) é ainda melhor apreciada. Acaso criticaríamos *Jocelyn* por ser essencialmente romanesco? Este é seu encanto e originalidade. E criticaríamos os afrescos da capela Sistina por serem tão extremamente idéias esculturais? Assim, a *vocação artística de um universo* não é governada por sua fisionomia afetiva: podem intervir cálculos mais engenhosos ou uma liberdade maior. Pois, tais destinos são decididos por incubação numa alma. *Latet in utero genius.*

Quanto às relações, seja de combinação, seja de contraste, entre o valor afetivo e o gênero artístico, deve-se convir que amiúde nelas intervêm questões de moda ou de época. Determinado período da arte aceita melhor a pintura de assuntos pitorescos quase humorísticos, outro prefere assuntos romanescos; como um outro ainda reclamará, na poesia, antes de tudo o lirismo e será pouco sensível ao gosto épico. Por que admirar-se? Isso diz respeito não às condições universais e necessárias da arte (que permitem todas essas combinações), mas às condições da *inserção* da obra num dado meio histórico. São causas ocasionais, como diria um adepto de Malebranche.

Acontece exatamente o mesmo com a atitude pessoal do artista diante da obra por fazer, da obra que reclama o direito de existir. Pode-se falar certamente de uma espécie de obrigação metafísica e quase moral do artista, obrigação que faz parte do seu papel de demiurgo. Quanto a esse mundo, cujo direito à existência é patente, o artista, por isso mesmo, tem o dever de conduzi-lo ao ser. Mas quer isso dizer que ele não tem o direito de classificar as questões, de considerar a urgência ou mesmo a oportunidade? A arte é longa e a vida é breve. Que artista, que criador não conhece estes dramas interiores (que justificam a nobreza da arte e seu valor moral): a escolha entre os possíveis, entre as diversas obras que se propõem, que se comprimem às portas do ser, portas que o criador pode deixar-lhes abertas ou fechadas? E a angústia, a nostalgia diante da obra bela e grande, que nos reconciliaria conosco, na qualidade de criadores — e para a qual nos falta o tempo (o tempo ou talvez as forças), enquanto somos devorados por tarefas menores, que, entretanto, não queremos abandonar, antes que desabroche inteiramente o que está a meio caminho do ser. E é assim que nos podemos sentir culpados, com relação a um ser que mereceria a existência, que só nós poderíamos orientar, e fazer existir e ao qual nossa carência denega o maior dos direitos, o direito à existência. Direito mais intenso e seguro, quando se trata da *Iliada* ou do *Prometeu*, da *Tempestade* ou *Amor Sagrado e Amor Profano* ou da *Harmonia da Noite*, do que quando se trata da tempestade que, anteontem, devastava o Atlântico norte, da luz do poente, amanhã, nos campos de Gennevilliers, ou desta e aquela pessoa que conhecemos... e talvez do mundo que as encerra. Quem se atreverá a dizer, com segurança, que, de certo modo, o *Prometeu* ou a *Harmonia da Noite* não justificam a existência do homem mais do que o homem se justifica a si mesmo, por sua presença física, nesse universo físico?

Concluamos: de certo ponto de vista, são também cósmicas as categorias da apreciação estética global tais como belo, sublime, gracioso, dramático, etc. Epítetos cósmicos, caracterizam um tanto confusamente, e sobretudo quanto ao sentimento, o *facies* total de um universo. E todas são válidas para a arte; toda arte ao realizar-se bem sucedida pode aspirar a cada uma delas. Mas o que exprimem de maneira geral é um tipo de harmonia cuja natureza profunda é tão estrutural, tão delicadamente proporcional, tão complexa quanto pode sê-lo um acorde musical: e suas verdadeiras notas — os fatores existenciais íntimos e operantes — são as categorias construtivas cujo trabalho interior, nesse universo, é o ato verdadeiro, o ato direto e instaurador da arte. E tais categorias, em sua ação, têm como lei que a arte, ao colocá-las na obra, visa antes de tudo à instauração de um mundo que se ergue mais alto, mais adiante, mais intensamente na existência. Mundo cuja existência é mais soberana, mais soberba, mais suprema do que a de qualquer um dos universos aos quais foram negadas a tal eficácia, força e capacidade de realização. Um modo eminente, um modo supremo de existir, mesmo para um universo tênue, ínfimo, instantâneo ou fluido ou impreciso, eis o que a arte *sempre*, fundamentalmente, procura e atinge nessa proeza, nesse triunfo, nesse alto feito existencial: a obra-prima.

E, por isso, a arte merece ser chamada de criadora. O que é criar, senão dar existência?

Mas, atentemos à recíproca: as condições às quais a arte se submete são condições *sine qua non* a toda verdadeira possessão da existência. Não se imagine que é possível existir por si mesmo sem arte — sem fazer de si (pela harmonia, arquitetura, opulenta profundidade e ecos indefinidos em busca de uma transcendência), de algum modo, uma obra-prima.

CAPÍTULO XXXVII

EXEMPLO DE UMA ESTRUTURA COSMOLÓGICA: O PONTO DE VISTA

Dissemos que toda obra de arte representativa apresenta um mundo. Mundo sucinto, na verdade. A maior parte dele é virtual. Pouca coisa é dita textualmente em relação ao que permanece implícito — e é talvez esse implícito, esse subentendido, que dá ao conjunto maior sabor assim como a imprecisa profundidade. Mas é porque esse conjunto forma um todo orgânico e arquitetônico que, nos intervalos em que nada aparece, alguma coisa deve ser suposta. O duplo ponto de partida de uma abóbada exige o fecho que a arremata e coroa; o arcobotante começado exige o pilar e o solo em que se firma. É tão somente a justeza, a pureza arquitetônica do galbo que explica a realidade de todo esse subentendido necessário. Por isso, quanto mais o mundo proposto é sucinto, em suas presenças óbvias, tanto mais energicamente sua grandeza real e riqueza dependem da arquitetura espiritual. Se um Balzac, um Jules Romain nos oferecem toda uma multidão de personagens, não contestamos de muito perto as datas, as genealogias, os encontros. As presenças concretas agem sozinhas ou sobretudo agem. Mas se nos dão alguns pontos de apoio apenas (assim Stendhal não nos diz expressamente que Fabrício é filho do lugar-tenente Roberto), cabe-nos calcular as datas, as possibilidades; e a precisão da conta é necessária a fim de que não possamos ter dúvidas. O mesmo acontece com o cenário. Se, na primeira encenação do *Cid*, nos mostram conjuntamente a praça, a viela, a entrada do palácio, o quarto de Chimène, o jardim da infanta, não hesitamos quanto à verossimilhança absoluta do dispositivo. Mas se, na *Princesse de Clèves*, mal são determinados, aqui e ali, o pavilhão de Coulommiers, o jardim das flores e o caminho de salgueiros, ao longo do riacho, então infinitamente mais exigível, mais necessária, é a topografia precisa, verossímil, subentendida, que encadeia a tudo numa realidade virtual.

Com maior razão quando se trata, não mais de uma organização natural, física ainda, mas da arquitetura moral e espiritual de que falamos aqui — aquela que constitui a alma de uma cosmologia verdadeiramente artística em sua essência.

Entre as relações arquitetônicas, que sustentam essa cosmologia, uma das mais interessantes, a única que desejamos examinar de perto, é aquela que chamamos de “ponto de vista”.

Todo universo (os fenomenologistas nô-lo disseram a fundo, mas os estetas já o sabiam) é morfologicamente solidário de uma testemunha, que ele implica e em relação à qual se apresenta.

A estética comparada permite aqui observações muito procedentes.

Quando se trata de uma estátua, já sabemos que cálculo fazer para dispô-la segundo o lugar normal de uma testemunha. Feita para ser vista de baixo para cima, de muito baixo e de todos os lados, como o *Saint-Georges* de Frémiet, ou um pouco obliquamente para o alto e somente de frente, como o *Dia* de Miguel Ângelo (a tal ponto que a parte de baixo do rosto, a parte superior do braço, ocultos desse ângulo de visão, não necessitam ser precisados), ou, enfim, habilmente disposta, como a *Vitória de Samotrácia*, para oferecer de qualquer ângulo um novo interesse, uma diversidade perpétua — trata-se sempre de um ponto de vista físico e o espectador, a testemunha essencial, implicitamente colocado pela obra é antes de tudo caracterizado como um olho situado em certo ponto do espaço.¹

Sucede o mesmo na arquitetura com a diferença de que os lugares diversos da testemunha são encadeados — como também na arte dos jardins — pela lógica ou pelo gosto estético de um itinerário. E os diversos pontos de vista, necessariamente sucessivos, organizam de certo modo melodicamente os espetáculos. De onde a emoção, o espanto, o repouso, a atração, a perseverança ou a pausa sonhadora prescritos a essa testemunha sucessiva e ordenados ritmicamente. Aqui, a testemunha não é apenas um olho que vê, é um homem que

1. Conhecida é a ingenuidade da estatuária arcaica a esse respeito. Os touros alados de Khorsabad têm duas patas, vistos de frente, quatro de perfil, mas cinco para quem as vê no ângulo intermediário, porque o escultor, canhestro e pouco hábil ainda, soube prever apenas dois pontos de vista bem distintos, no ângulo direito, e desistiu de calcular, de resolver o problema dos demais pontos de vista.

anda e um coração que se comove. Seu teor psicológico é mais rico e completo.

E, quanto à música, à dança, às artes ditas do tempo, já vimos que a lei estrutural essencial é então a flutuação do ponto Eu, a impossibilidade de uma contemporaneidade da testemunha e de toda a obra.

Curiosamente, porém, a pintura coloca a testemunha a meio caminho entre uma visão real, física, e uma visão espiritual.

Dir-se-á: o ponto de vista do *Heliodoro Expulso do Templo* de Rafael, é o lugar físico onde se deve colocar o espectador para que a perspectiva do monumento pareça justa. É uma ingenuidade. Parece que o pintor, realmente presente à cena, estava por acaso num certo ponto de onde viu as coisas assim e que devemos, como espectadores, simplesmente reencontrar tal ponto e nele nos situarmos. Ao contrário, seguramente o pintor que criou essa cena fictícia procurou o ângulo de onde ela teria aparência melhor, mais significativa, mais intensiva ao mesmo tempo que mais harmoniosa quanto às formas. Procurou o ponto de vista absoluto, inerente a esse microcosmos, a fim de levá-lo à perfeição. Mais ainda, tal ponto de vista é tão interior ao quadro quanto exterior. Nós que contemplamos, estamos no templo, sob a abóbada (a prova é dada pela iluminação, que não supõe a parede da frente, do lado da entrada, realmente aberta, mas suprimida pelo pensamento). A questão: de onde *se deve ver a cena*? é uma questão artística, a ser resolvida por razões artísticas, entre as quais estão as razões relativas tanto à psicologia da testemunha quanto ao interesse que cumpre atribuir às coisas. O espectador penetra na aventura — é forçado a tomar parte na cena, a participar como testemunha, a entrar no quadro, ou antes no mundo do quadro. Ele tem um lugar reservado e é esse lugar que se trata de achar, para o espectador concreto: o artista o constrange a identificar-se, física e moralmente, com essa testemunha absoluta, inerente ao mundo apresentado.

A coisa é ainda mais curiosa, quando se trata do ponto de vista em literatura. Aqui, a visão é toda interior, a presença ao espetáculo toda espiritual. E isso lhe confere importância maior. Observa-se, por exemplo, o gosto todo particular que, no romance picaresco do século XVII, foi introduzido pela tradição, inaugurada com o *Gusman d'Alfarache*, da apresentação desse tipo de conto, narrado em primeira pessoa. E todo homem de letras sabe, efetivamente, a decisão essencial que implica o escrever um romance arquitetado inteiramente

nessa decisão de um ponto *Eu* textual. Mais sutil, porém, conquanto igualmente importante, é a decisão secreta pela qual, sem que qualquer uma das personagens fale na primeira pessoa, uma narrativa, uma descrição são feitas de modo a apresentar as coisas tais como aparecem a uma das personagens presentes; e isso com interdição de desvendar ao leitor o que não pode ser sabido pela personagem. Não apenas a acuidade das presenças, mas toda a disposição da claridade e da sombra intelectuais, do conhecido e do desconhecido, da precisão e do mistério, no universo da obra, resulta dessa decisão inicial. Basta analisar artisticamente todo romance bem feito para se dar conta de tudo o que a arte sabe e deve calcular a respeito, desde a escolha prévia das “memórias imaginárias” até as mudanças inopinadas e mesmo assombrosas do ponto de vista, as quais têm efeito novo e curioso em certas obras contemporâneas, como *La Jeune fille verte à Ulysse*.¹ Nesse tipo de cálculo (consciente ou semiconsciente, pouco importa), trata-se sempre de discernir de que maneira, segundo o ponto de vista, a coisa a ser dita terá maior relevo, mais acuidade original; de que maneira ela será mais e melhor ela própria, e há de impor-se com resplendor ao espírito.

Mas não insistiremos nisso tudo, porque já o fizemos em outra obra, como lembrávamos mais acima.²

Há pouco, citávamos um soneto de Mallarmé. Notávamos o lugar nele ocupado por certa fantasia, com ressaibos certamente sexuais: a visão fugidia de uma nudez ao espelho — motivo várias vezes utilizado pelo poeta. Deve-se atribuir a esse pormenor (muito importante na estrutura do conjunto, de que é uma das “notas boas”) um valor especial devido aos sentimentos particulares que pode revelar no autor? E ver aí um indício psicológico revelador da gênese

1. Na *Jeune fille verte*, em certo momento, o ponto de vista é o da nuvem que passa e obscurece sucessivamente várias cenas. Isso, porém, não é dito expressamente e reside apenas no encadeamento das cenas ao mesmo tempo que daí resulta de aparecimento e desaparecimento sucessivos, que se assemelha vagamente a uma sucessão cinematográfica. Naturalmente, o leitor pode não se dar conta das causas artísticas que produzem tais efeitos que ele se contenta em sentir, numa mescla de prazer e surpresa. Compete, entretanto, ao esteta conhecer e apreender as causas. Ora, o que o esteta *sabe*, o artista *faz* e isso implica também um saber, mesmo se é menos teórico do que prático. Se assim procede é porque, demiurgo, em sua sabedoria julga ao fazê-lo que está certo, que sua obra assim é boa.

2. Cf. *Instauration philosophique*, p. 246 sqq. Aí insistimos num ponto que não caberia aqui: a importância moral e até metafísica da qualidade da testemunha em toda narrativa de significação mística.

do poema? Alguns leitores talvez tenham pensado nisso imediatamente. Terão dito: isso é importante, é essencial. Sem dúvida mais psicólogos do que metafísicos, terão talvez imaginado encontrar aí a “célula geratriz” (como dizia V. d’Indy) de todo o poema. É possível que essa fantasia — já que habitual — tenha intervindo como causa psicológica (psicanalítica, se quiserem) na gênese. Mas como causa artística? Pois toda a questão está nisso. Supor que sim seria grave erro. Certamente um freudiano poderá deleitar-se em mostrar, no caso, o complexo de Édipo, em tornar paternal o “Mestre” desaparecido e maternal a “Elle, défunte nue en le miroir”. Hipótese gratuita que, psicologicamente, sob certos aspectos, já está um pouco ultrapassada. Mas não importa. Não é essa a questão.

Pois se — e nada permite afirmá-lo — tal ideação interveio biográfica e psicologicamente na origem da mentalidade de Mallarmé, ela está de qualquer modo, expressamente eliminada do universo poético, tal como ele aqui se apresenta. Em todo caso, não é absolutamente exigida pelo leitor uma vez que o tema é exclusivamente este: “o poeta, num apartamento noturno, desabitado, evoca, diante da imprecisa claridade de um espelho, a imagem daquela que nele se contemplou”, tanto quanto, aliás, a lembrança do mestre desaparecido. Não nos dá o direito de precisar se se trata de algo familiar ou se devemos acreditar numa impressão real (por que não?) num apartamento desocupado, emprestado um dia ao autor por um casal amigo; ou ainda, num apartamento mobiliado, habitado por predecessores desconhecidos. Mas por que não supor mesmo (e é talvez a idéia mais plausível) que o “Mestre” é o próprio poeta e que uma angústia noturna o faz imaginar o apartamento tal como ele seria, se por ali passasse a morte?¹ São todas hipóteses igualmente possíveis e, no fundo, ociosas, pois que deliberadamente o poeta não quis impor nenhuma e deixa-se *ad libitum* simultaneamente em oferta.

Nesse caso, a recusa em precisar é inerente à própria arte; à arte que, propositadamente, privou a testemunha de qualquer idéia clara quanto às razões de sua presença como também quanto aos liames concretos entre os seres humanos cuja imagem evoca, para deixar o leitor só diante de uma situação despojada e estilizada ex-

1. O “ptyx” interpretado como caderninho de notas ou bloco e a idéia um tanto irônica do poeta enterrado com esse acessório profissional, é evidentemente a explicação mais simples, mais completa dos dois quartetos (se levarmos em conta o jogo de palavras com o outro sentido: a parte oca de um vaso).

pressamente — em certo sentido comparável à que causaria a amnésia de um despertar inopinado ou de uma ausência da consciência.

Assim a testemunha essencial, inerente à própria noção do universo apresentado, não é aqui nem a pessoa psicológica e concreta do autor, nem a deste ou daquele leitor: é aquela que o universo do poema implica em si e apresenta consigo. Pois a testemunha e o universo são solidários e acontece o mesmo com todo verdadeiro poema — como com toda obra de arte. E não temos, nós, leitores, nada de melhor a fazer senão nos identificarmos da melhor forma possível com essa testemunha e viver segundo a lei sugerida e imposta por esse instante.

CAPÍTULO XXXVIII

TRANSCENDÊNCIAS

E assim está quase terminado o périplo pelo qual queríamos levar o leitor. Talvez tenhamos conseguido, pelo menos em suas grandes linhas, seguir a arte através das principais ações de sua grande tarefa que é sempre a de instaurar um mundo com cada obra. Um mundo que pode ser apenas um breve instante, ou uma vasta cosmologia, que apresenta mil riquezas em seres, aventuras, sentimentos, espaço, tempo e presenças. Um mundo que pode, como uma sinfonia ou um cenário arbitrário, bastar-se a si mesmo ao oferecer uma natureza nova, um ser de tipo desconhecido à cosmologia concreta e natural; ou que pode, como o quadro ou o poema, recordar a natureza e os seres do mundo habitual, ao mesmo tempo que lhe faz concorrência pela transfiguração maior ou menor do que evoca desse mundo, talvez simplesmente (no mínimo) pelo fato de aclará-lo com um fulgor, iluminá-lo com uma espécie de claridade ou obrigação interior, que o torna mais plausível e necessário; que o justifica mais em sua presença porque esta parece mais legítima, mais digna de ser do que de ter sido esquecida pelos deuses, quando criaram.

Talvez tenhamos sido bem sucedidos em mostrar também como a arte, demiurga dessa instauração, opera, malgrado a diversidade de suas criaturas, sempre segundo algumas grandes leis instauradoras cuja chave única e espiritual é sempre a mesma: um esforço no sentido de conduzir o dado entrevisto, esboçado até seu esplendor próprio, até a realização toda de que é suscetível, até a mais completa presença, até a plenitude nas condições práticas e concretas em que opera a arte.

A arte pode diversificar-se, segundo seus domínios sensíveis tão variáveis, erguer pedras, ordenar movimentos, combinar cores ou arquiteturas de sons e haverá sempre, em todos esses domínios, resposta dela mesma para si mesma, porque, com dados tão diversos,

continua uma tarefa comparável, animada sempre por idêntico impulso no caminho constante da anáfora existencial.

Quer isso dizer que a diversidade das aparências, no fundo, aniquila-se, pela unidade profunda da arte — dessa arte pura cujas chaves (pelo menos algumas, as mais evidentes, mais simples também) puderam revelar-se em nossas análises comparativas? Não. Labores sempre novos exigem, a cada esforço da arte, algo de improvisado, único, incomparável, fruto de uma atmosfera de singularidade, para realizar uma tarefa que se renova inteiramente a cada operação.

A divisão da Arte em artes diversas, que constituiu o objeto e ponto de apoio de todos estes estudos (e não temos a pretensão de pensar que esgotamos o assunto) é apenas a mais simples e mais evidente diversificação de uma atividade que, na verdade, longe de ser suficientemente dividida pela espécie vai até o individual, que é a singularidade da obra. E tal singularidade, não o esqueçamos, é em si uma das chaves da tarefa da arte para qual cada obra por fazer possui um direito próprio e verdadeiramente individual à existência. É um ser que deve ser promovido, realizado no que tem de único, de insubstituível.

Entretanto, a divisão numa dúzia de artes especiais, caracterizadas pela especificidade da aparência sensível e o duplo grau formal, penetra profundamente em toda a vida da arte. Cada jogo de qualidades sensíveis traz consigo recursos e limitações, forças e fraquezas que lhe são peculiares. E, para os artistas que se dedicam a cada uma dessas espécies de arte, o hábito faz do conjunto de condições próprias uma segunda natureza, tanto pelas maneiras de pensar quanto pelas ações práticas da técnica. Assim, a adaptação a essa natureza especial afeta muito profundamente cada ramo concreto da arte.

O músico que pensa com sons, o escultor e o arquiteto que pensam em volumes, o poeta que pensa com palavras são assim levados a inúmeras ações para as quais, psicologicamente, quase não existe mais medida comum, a não ser que, pela análise, se chegue a um despojamento que reencontra a trama quase metafísica — ontológica em todo caso — da ação instauradora.

Mesmo no campo que acabamos de explorar por último — o conteúdo cósmico das obras representativas —, campo no qual a especialidade das artes em princípio apenas se faz notar, resta ainda na prática, graças a essa adaptação de toda obra à natureza de sua arte especial, uma especificidade bem sensível ainda. O mundo do

poeta e o do pintor, por mais idênticos que sejam quando enfrentam dados comuns, obrigam-se a realizações divergentes. Quando, por exemplo, um aquafortista (creio que de todas as artes plásticas, seria a mais indicada aqui) dedica-se à ilustração do soneto de Mallarmé, que tomamos como referência, ser-lhe-á necessário inventar certas coisas, esquecer outras, portanto repensar artisticamente esse universo, de acordo com suas próprias normas.

Penso numa aquaforte, porque no universo do poeta a cor mal existe (um pouco de ouro para a moldura do espelho e o resto em ocre e sépia; talvez um toque azulado com o ônix, e certamente nada além da brancura, sem carnação alguma, para a nudez transparente); com a desordem fuliginosa dos móveis imprecisos na penumbra, tudo evoca sobretudo o claro-escuro desse tipo de gravura que se pode imaginar tratada no estilo de Méryon, para evitar qualquer anacronismo. Mas, por mais correspondentes que possam ser as qualidades sensíveis dos dois universos, que se devem tornar tão semelhantes quanto possível, ainda será necessário ao gravador tomar novas decisões, por exemplo quanto à forma e o estilo dos móveis (Luís XV ou Luís Felipe, a credência que guarda um reflexo em sua cobertura polida e perfila uma curva de suas formas ou então a linha de um painel reto); e também para a graça (juvenil ou já um pouco fatigada, grácil ou em sua plenitude?) da nudez feminina indecisa no espelho. Talvez seja preciso renunciar ao nítido séptuor de estrelas que luta com a aparição fantasmática e cuja execução será tecnicamente impossível. . . Assim, apesar dele mesmo e por mais empenho que faça em nos dar exatamente o mesmo universo do poeta, o ilustrador quanto mais for artista, mais será forçado a repensar esse universo, segundo os recursos próprios de sua arte e finalmente manter-se numa equivalência geral que permitirá grande diversidade no pormenor. Talvez a tarefa de um músico fosse aqui mais fácil, porque justamente a luta pela precisão do pormenor, em campos plasticamente muito semelhantes, seria evitada. Pensemos na *Vida anterior* de Baudelaire, assombrosamente ilustrada por Duparc em música. Maravilhosamente, os dois universos concordam em sua atmosfera artística de conjunto. Não conheço, porém, nenhuma ilustração plástica satisfatória. Ela seria mesmo impossível, creio eu, ainda que o estilo de um Gauguin possa, até certo ponto, convir, mas não seus hábitos quanto à escolha dos cenários e acessórios.

Se acrescentarmos que todo artista um pouco hábil, um pouco virtuoso em seus procedimentos, sempre se deixará seduzir, na escolha dos assuntos, pela previsão ou visão dos efeitos sensíveis particula-

res, das curiosidades técnicas ou dos acertos de execução em que poderá sobejar o microcosmo eleito, ver-se-á que mesmo nesse campo do universo representado, jamais a resposta, o paralelismo funcional das artes chegará a uma concordância perfeita, uma verdadeira identidade. Para alcançar uma espécie de comunhão e identificação, é necessário ir até o último plano, o plano de transcendência que remata e coroa toda obra de arte digna desse nome.

Região evidentemente misteriosa da qual é difícil falar com uma — como direi? — espécie de rigor científico mas que, contudo, não se situa além da análise.

Sabemos que coisas como os *Peregrinos de Emaús* de Rembrandt, ou a *Exortação ao Amor* de Ticiano, ou a VIII.^a fuga do *Cravo Bem Temperado* de J.-S. Bach (para tomar apenas exemplos conhecidos de todos os indiscutíveis nesse sabor de superação do dado pelo evocado) oferecem ao espírito a indubitável impressão de presença de uma realidade, entretanto situada além de tudo aquilo que podemos classificar pela observação positiva, concreta e não digo terra-à-terra, mas associada ao que é expressamente dito termo a termo.

Se nos ativéssemos a uma descrição psicológica do efeito produzido — e tal efeito constitui certamente o sinal mais seguro do sucesso completo da arte, em seu mais alto empreendimento — a impressão seria a de uma significância infinitamente mais importante do que aquele que poderá compreender um inventário objetivo dos dados positivos oferecidos, das idéias defendidas, dos sentimentos evocados. Impressão de algo que vai ser dito, que está suspenso à beira da aparição, do manifesto, e que um esforço um pouco maior de penetração nos revelaria — e que, entretanto, talvez nunca seja dito, nem pudesse sê-lo de outro modo que não essa espera que imagina ser satisfeita, num instante. Por isso, falar, por exemplo, em simbolismo para explicar esse efeito, é mal conhecê-lo, degradá-lo. É reduzir o conteúdo misterioso dessa presença ao nível de idéias, sentimentos, realidades precisas de que justamente ele se evade; e evocar um mecanismo um pouco mais complexo, um procedimento menos direto de expressão, mas enfim sempre um procedimento, como razão desse efeito; enquanto aquilo de que se trata, em primeiro lugar e essencialmente, é a natureza desse conteúdo — quaisquer que sejam os procedimentos (aliás, extremamente diversos e variados) pelos quais ele é evocado. A questão do procedimento é subsidiária. Tal pintor contará sobretudo com o assunto, o outro com a combinação de cores, um outro ainda com a graça das formas: os

maiores com a combinação geral do assunto, das cores, das formas, com a convergência comum de tudo para o efeito terminal a ser produzido. O essencial é o resultado, isto é, ainda uma vez essa evocação de uma presença cuja essência mesma é ser um além em relação a todos esses dados, e não ser um deles, condição a que a reduz a idéia de simbolismo. Mas para descrevermos esse além, não estaremos reduzidos — segundo os recursos dos místicos e da “teologia negativa” — a dizer tudo o que não é?

E certamente existe, nessa presença misteriosa um parentesco com as vias do pensamento místico.

Mas talvez, se todo o conteúdo deste livro seguiu passo a passo, com alguma fidelidade, os processos dialéticos da arte, temos agora alguma segurança para sentir a natureza desse além que se faz presença.

Não se escapá, com efeito, à idéia de que o *verdadeiro conteúdo* da obra de arte (bem além desse pretenso conteúdo que a imperfeita e fútil oposição entre forma e fundo imagina apreender) é um conteúdo metafísico.

Aqueles que não gostam de metafísica, nada poderão contra isso. Digam, se quiserem: trata-se, pois, do que não pode ser conhecido; ou então: por isso, não nos interessa. Mas eles não hão de abolir o fato. O que é metafísico não é menos real (ao contrário talvez) do que aquilo que não o é.

Ora, o fato, lembramos, é que toda experiência artística é aquela, senão de uma criação absoluta, pelo menos de uma promoção do ser — de um certo ser singular — para uma existência intensa, indubitável, esplendorosa ao espírito.¹ E tal experiência implica que a arte assuma tudo o que constitui esse ser e que se imponha a prova de um esforço real, eficaz, para conduzi-lo do mínimo ao máximo de existência (para retomar os termos de Giordano Bruno). Anáfora de uma base a seu cimo.

Naturalmente, cada pintor, cada artista faz diferentemente a experiência dessa base e desse cimo. E por isso cada um tem a sua metafísica. Para Fídias o que está em baixo é a desmedida e a desordem bárbara, e em cima a justeza absoluta das proporções e o esplendor majestoso e divino resultante. Para Fra Angélico, a treva

1. Naturalmente, o esplendor existencial, a indubitável presença não exclui de modo algum o mistério. Ao contrário, tornar o mistério, enquanto tal, presente, indubitável e manifesto é amiúde um dos maiores triunfos da arte.

de baixo é a natureza desprovida de graça e o cimo luminoso, a redenção e a salvação. Para Miguel Ângelo, o fundo opaco e original é frouxo amálgama de todos os princípios contrários, em situação de caos, isto é, como matéria e ainda não despertados; e a realização suprema é a curvatura de todos esses princípios na crispação que os enfrenta e, enfim vitoriosa e selvagem, os detém em seu máximo de torsão, no conflito que faz e aperfeiçoa a consciência. Para Beethoven, baixo é a imoralidade, o ódio e o desespero; cimo, a virtude, o amor e a alegria. Para Delacroix, o abismo é o adinâmico, a ausência de vibração e o alto, a galvanização aguda, por uma torsão suprema de todos os impulsos até o esplendor fremente e tenso a ponto de romper-se. E para Van Gogh baixo é a “angústia”, o “desespero” (em “vermelho e preto”) e alto, o que chamava de “repouso absoluto” (verde e branco); de maneira que o problema da vida é o dos intermediários — malva, azul e sobretudo “o diabo de problema do amarelo”; de maneira que, para o pobre gênio com duas mãos crispadas à beira da demência,¹ a questão metafísica última era a antinomia da “exaltação” do amarelo até o alaranjado, que, entretanto, tende ao vermelho.

Que significa isso senão que cada uma dessas experiências representa um esforço pessoal, uma tentativa feita num ou noutro dos diversos caminhos por onde se pode tentar essa galvanização, essa orientação emocionante de um ser para o alto; mas que, em todas, se encontra o mesmo experimento metafísico cuja condição permanece a mesma: a intensificação da existência de um ser em sua totalidade, dada e sentida nessa prova?

Ora, quanto mais a tentativa for bem sucedida, o resultado uma realização; tanto mais intensa também será a presença do que se poderia chamar de um resíduo — se a palavra não parecesse pejorativa —: um fundo secreto que, na verdade, não foi tomado ao *bathos* original, que é, ao contrário, o não-sei-quê, o resultado supremo, a manifestação de um segredo último que, enfim, aberto explicitaria totalmente a razão de ser em sua presença absoluta, integral.

É bem isso o que confusamente nos revela a impressão de espera de um segredo indizível, pronto a ser, enfim, sussurrado, como uma explicação total da existência, em sua razão mesma.

O halo de evocação de algo transcendente poderia ser dito de outro modo que não fosse o da arte? Não sei; em todo caso, é na arte que pode ser sem dúvida apreendido, ou pelo menos iniciado,

1. As expressões entre aspas são tiradas da última carta que ele escreveu. Ver a *Correspondance*, publicada por A. Vollard, 1911, p. 141 sqq.

indicado — e procurado. Não duvidemos de que se trata, dentre os mistérios da arte, de um daqueles que merecem mais atenção, não apenas do filósofo, mas simplesmente do homem preocupado com coisas espirituais e em busca de altas significâncias para a vida.

E isso nos leva a conclusões que, embora pertençam ainda à estética comparada, ultrapassam, porém, o domínio das artes que confrontamos, por evocar uma arte mais direta, mais íntima, mais imediata, mais humana — mais preciosa talvez, ainda que mais difícil — e que não seria outra senão a arte de viver. Esta seria — *si quis deus hoc nobis largiatur* — uma outra pesquisa a fazer. Mas com a mesma base. A arte de viver não é também a arte e a obra de conduzir um ser, nós mesmos, até o cimo onde a existência se justifica a si mesma por sua realização? Mas a arte, a dos artistas, deverá sempre ser consultada. Mesmo à arte de viver, ela traz um ou vários testemunhos.

Inicialmente, este: que uma tarefa tão preciosa e nobre quanto a realização da existência não pode ser executada (e tentamos mostrá-lo) sem muitos esforços e mesmo muita ciência — a ciência direta do ser que o artista adquire tanto nos sucessos improvisados e gratuitos que lhe outorgam os deuses quanto nas duras e longas provas do labor lento, meditado e criticamente controlado.

Este outro, em seguida: que uma rede profunda de necessidades diretivas — não apenas as formas, mas o encadeamento das formas, a sucessão fecunda dos atos dessas formas — o guia nessa tarefa, porque há uma dialética instauradora, uma série orientada de poderosos processos, nos quais a prova de um recuo ou de um avanço, segundo o erro ou a adequação de cada decisão, promove o ser, de maneira que os maiores sucessos da arte constituem o resultado de uma espécie de procissão demiúrgica ordenada, cada momento da qual deve ser uma conquista e um avanço do ser para o ápice de presença; experiência que forma o fundo da criação artística, em qualquer domínio e que, por uma mesma trama espiritual, orienta igualmente a arte, apesar da diversidade das formas sensíveis nas quais ela se diversifica.

E, enfim, este último, que coroa os anteriores: que as maiores obras-primas da arte, essas altitudes do ser (pelo menos na forma que o submete às aparências sensíveis) trazem consigo uma mensagem inerente à própria existência, embora a ultrapassem sob certos aspectos, por esse nimbo ou *aura* sobrexistencial que delas se desprende e que conseguem tornar, senão manifesta, pelo menos sensível.

A existência, mesmo a mais humilde, não seria plena, não seria absoluta, se não trouxesse consigo sua justificação. Talvez um pouco de graça, de beleza, de patético ou de harmonia bastem para justificar essas mais humildes. As mais altas são talvez as mais difíceis de serem justificadas, não porque essa justificação seria menos esplendorosa (o contrário é verdade), mas porque a própria altura, o caráter sublime, torna a elevação final mais prenhe, mais carregada de significâncias, mais abundante em benefícios; mais inexprimível também — salvo com os recursos do gênio — esse estado supremo, essa explicação completa, essa obtenção de uma total realidade, que transformaria o segredo vislumbrado numa afirmação ardente e luminosa.

E é esse segredo que, em suas obras maiores, a arte permite adivinhar: o de uma maneira de existir tal que não mais se perguntaria nem por quê? nem para quê?

A arte nos ensina pelo menos a crer, naquelas de suas obras que merecem perpetuamente a atenção reflexiva das almas mais nobres, que existe um certo segredo da realidade localizada precisamente, em seu mais alto grau, na luz e no ar das culminâncias; segredo tal que se pudéssemos nós mesmos atingir essa atmosfera e essa luz, poderíamos conceder mais do que o perdão a todas as forças que nos obrigam a ser.

E toda essa investigação nos ensina ainda pelo menos uma coisa, cujo conhecimento pode ser útil e precioso na prática: é que, se assim podemos falar, *não há arte sem arte*, isto é, que não há instauração estética sem uma deferência inspirada, inventiva e dedicada a certas normas eternas, universais e perpétuas de arquitetura e harmonia, de nobreza, grandeza e plenitude significante; em suma, que não há acesso para a existência sublime, em toda sua autenticidade, sem uma resposta adequada às questões que suscita em cada um dos patamares que conduzem a ela; sem uma realização total de suas condições; sem uma progressão dirigida para as culminâncias cujas chaves são as mesmas da arte, com tudo o que a palavra implica não apenas de inspiração e fervor, mas também de respeito pelas leis às quais os próprios deuses tiveram de subordinar a caminhada eficaz para os lugares onde moram. E em cada um desses patamares reside uma esfinge que diz: responda certo ou será devorado.

Ora, a resposta certa é somente a das obras-primas — de tudo o que soube alcançar essa vitória, de tudo o que habita autenticamente as culminâncias aonde ninguém jamais acederá sem o profético voto de consegui-lo.