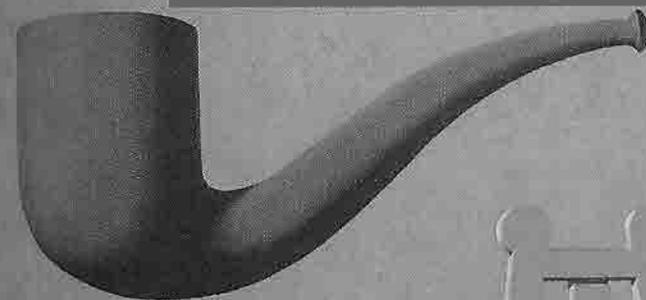


TEORIA DA ARTE

Jan Mukarůvský
**ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA
E SEMIÓTICA DA ARTE**

A obra de arte, como qualquer outro signo, pode ter uma relação indirecta com a coisa que designa (por exemplo metafórica, ou outra) sem deixar com isso de se lhe referir. Do carácter semiológico da arte depreende-se que a obra artística nunca deve ser utilizada como documento histórico ou sociológico sem prévia explicação do seu valor documental, isto é, da quantidade da sua relação com um dado contexto de fenómenos sociais. Para resumir o essencial do que temos estado a expor, podemos dizer que o estudo objectivo do fenómeno artístico tem de avaliar a obra de arte como signo, constituído pelo símbolo sensorial criado pelo artista, pela «significação» (= objecto estético) que se encontra na consciência colectiva e pela sua relação com a coisa designada — relação que se refere ao contexto geral dos fenómenos sociais. A segunda destas três componentes contém a própria estrutura da obra.



ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA E SEMIÓTICA DA ARTE



ISBN 972-3



9 789723

EDITORIAL ESTAMPA

ÍNDICE

FICHA TÉCNICA

Tradução: Manuel Ruas a partir da versão espanhola

Capa: José Antunes

Ilustração: *Os Dois Mistérios*, de René Magritte, 1966.
Galeria Isy Brachot, Bruxelas, Paris.

Impressão e Acabamento: Rolo & Filhos — Artes Gráficas, Lda.

Depósito Legal: 68761/93

ISBN 972-33-0926-2

Copyright: © Hana Mukarovska, Praga, 1975

© Editorial Estampa, Lda., Lisboa, 1988

para a língua portuguesa.

As notas inseridas a seguir a cada capítulo são assinaladas: com as iniciais JM, as do autor;
e com as iniciais AAV, as de A. Anthony-Visová

Secção I — <i>Estética geral</i>	9
1. A arte como facto semiológico (1934)	11
2. Função, norma e valor estético como factos sociais (1936)	19
3. A posição da função estética entre as demais (1942)	45
4. As tarefas da estética geral (anos quarenta)	113
5. O significado da estética (1942)	119
6. Sobre o estruturalismo (1946)	135
 Secção II — <i>Teoria da arte</i>	 149
7. O problema das funções na arquitectura (1937)	151
8. A obra poética como conjunto de valores (1932)	169
9. Dois estudos sobre a denominação poética (1938, 1946)	177
9.1. A denominação poética e a função estética da língua	177
9.2. Sobre a semântica da imagem poética	185
10. Em volta da estética do cinema (1933)	195
11. O tempo no cinema (segunda metade dos anos trinta)	209
12. A linguagem de palco no teatro de vanguarda (1937)	219
13. A arte (1943)	223
14. As artes plásticas (1944)	251
15. O indivíduo e a arte (1937)	267
16. A personalidade do artista (1944)	273
17. O homem no mundo das funções (1946)	291
18. A arte e a concepção do mundo (1947)	303
 <i>Apêndice: Linguagem-padrão e linguagem poética</i> (1932)	 319
<i>Bibliografia</i>	343

1. A ARTE COMO FACTO SEMIOLÓGICO (*)

Cada vez se compreende melhor que o conteúdo da consciência individual é dado, até à sua maior profundidade, pelos conteúdos da consciência colectiva. Por isso são cada vez mais importantes os problemas do signo e da significação, visto que um conteúdo psíquico que ultrapassa os limites da consciência individual adquire — pelo simples facto da sua comunicabilidade — o carácter de signo. A ciência do signo (*semiotologia* segundo Saussurre, *sematologia* segundo Bühler) tem de ser elaborada em toda a sua amplitude. Tal como a linguística actual (ver as investigações da escola de Praga, isto é, do Círculo Linguístico de Praga), ela amplia o campo da semântica, pois trata, deste ponto de vista, todos os elementos do sistema linguístico — incluindo os elementos fonéticos; assim, os resultados da semântica linguística têm de ser aplicados a todas as demais séries de signos e diferenciados conforme os seus traços específicos. Há mesmo todo um grupo de ciências particularmente interessadas nos problemas do signo (tanto como nos problemas da estrutura e do valor, que estão, diga-se de passagem, estreitamente ligados aos do signo: assim, por exemplo, uma obra de arte é ao mesmo tempo um signo, uma estrutura e um valor). São as chamadas ciências do espírito (*Geisteswissenschaften*, *sciences morales*), que trabalham com um material que possui — graças à sua dupla existência no mundo dos sentidos e na consciência colectiva — o carácter mais ou menos manifesto de signo.

A obra artística não pode ser identificada — como queria a estética psicológica — com o estado de espírito do seu autor

(*) «L'art comme fait sémiologique», *Actes du VIIIème Congrès International de Philosophie à Prague*, Praga, 1936.

nem com nenhum dos estados de espírito que evoca nas pessoas que a percebem: é patente que cada estado subjectivo da consciência tem algo de individual e de momentâneo que o faz indescritível e incomunicável no seu todo, enquanto que a obra artística se destina a servir de intermediário entre o autor e a colectividade. Fica, porém, essa «coisa» que é a obra de arte no mundo sensorial e que é acessível à percepção de toda a gente, sem distinções. Mas a obra de arte também não pode ser reduzida a esta «obra-coisa», pois sucede às vezes que a obra-coisa muda radicalmente, quer no aspecto quer na estrutura interna, ao mover-se no tempo e no espaço; mudanças dessas são evidentes quando, por exemplo, comparamos várias traduções sucessivas de uma obra poética. A obra-coisa funciona, pois, unicamente, como símbolo exterior (significante, *significant* na terminologia de Saussure) ao qual corresponde na consciência colectiva uma significação determinada (que às vezes se denomina «objecto estético»), caracterizada pelo que há de comum nos estados subjectivos da consciência evocados pela obra-coisa nos membros de determinada colectividade. A par deste núcleo central que pertence à consciência colectiva, existem evidentemente em qualquer acto de percepção de uma obra artística elementos psíquicos subjectivos que equivalem aproximadamente ao que Fechner resumia na expressão «factor associativo» da percepção estética. Esses elementos subjectivos podem também ser objectivados, mas apenas na medida em que a sua qualidade geral ou a sua quantidade são determinadas pelo núcleo central pertencente à consciência colectiva. Por exemplo, o estado de espírito (estado subjectivo) que em qualquer indivíduo acompanha a percepção de uma pintura impressionista é totalmente diferente dos estados provocados pela pintura cubista. Quanto às diferenças quantitativas, é evidente que a quantidade de ideias e sentidos é maior no caso de uma obra poética surrealista do que no de uma obra clássica; um poema surrealista deixa ao leitor a iniciativa de imaginar quase todo o contexto do tema, ao passo que o poema clássico lhe elimina quase por completo — graças à precisão da expressão — a liberdade de realizar associações subjectivas. Desta maneira, as componentes subjectivas do estado psíquico do sujeito receptor adquirem, pelo menos indirectamente, por meio do núcleo pertencente à consciência colectiva, um carácter objectivamente semiológico parecido com o das significações «secundárias» das palavras.

Para concluir estas observações gerais, devemos acrescentar que, repudiando a identificação da obra artística com

o estado psíquico subjectivo, refutamos ao mesmo tempo toda e qualquer teoria estética hedonista. O prazer proporcionado pela obra de arte pode chegar, quando muito, a uma objectivação indirecta, como «significação secundária» em potência. Seria incorrecto afirmar que ele faz parte indispensável da percepção de qualquer obra de arte, pois, se na evolução da arte há períodos em que prevalece a tendência de o provocar, também há outros que lhe são indiferentes ou que buscam, mesmo, um efeito contrário.

Segundo a definição vulgar, o signo é um facto sensorial que se refere a uma realidade, que por meio dele se pretende evocar. Vemo-nos, pois, obrigados a inquirir qual é essa outra realidade, substituída pela obra de arte. É certo que poderíamos contentar-nos com a afirmação de que a obra de arte é um signo *autónomo*, caracterizado unicamente pelo facto de servir de intermediário entre os membros de uma colectividade. Mas, desta forma, a questão do contacto da obra-coisa com a realidade seria apenas relegada para outro plano sem ter recebido solução. Há signos que se não referem a uma realidade diferente deles, e no entanto o signo significa sempre algo — o que se deduz naturalmente do facto de ele ter de ser compreendido tanto por quem o emite como por quem o recebe. Porém, no caso dos signos autónomos, esse «algo» não é claramente determinado. Qual é então essa realidade indefinida a que se refere a obra de arte? É o contexto geral dos fenómenos ditos sociais, como, por exemplo, a filosofia, a política, a religião, a economia, etc. É por essa razão que a arte — mais que qualquer outro fenómeno social — consegue caracterizar e representar uma «época» dada; por isso mesmo a história da arte foi durante muito tempo confundida directamente com a história da cultura no sentido mais amplo da palavra; e, ao mesmo tempo, também a história geral utiliza frequentemente a delimitação de períodos estabelecida pela história da arte. A conexão de algumas obras de arte com o contexto geral dos fenómenos sociais parece ser muito livre; é, por exemplo, o caso dos chamados poetas malditos, cujas obras permanecem à margem da escala de valores vigentes no momento. Mas, precisamente por isso, ficam fora da «literatura» e a colectividade só as aceita quando, em consequência da evolução do contexto social, passam a estar em condições de o exprimir. Para evitar todo e qualquer mal-entendido, temos de fazer mais uma observação. Ao dizer que uma obra de arte se refere ao contexto dos fenómenos sociais, não afirmamos — de modo nenhum — que ela deva unir-se-lhe necessariamente de tal modo que seja possível concebê-la como

testemunho directo ou como reflexo passivo. A obra de arte, como qualquer outro signo, pode ter uma relação indirecta com a coisa que designa (por exemplo metafórica, ou outra) sem deixar com isso de se lhe referir. Do carácter semiológico da arte depreende-se que a obra artística nunca deve ser utilizada como documento histórico ou sociológico sem prévia explicação do seu valor documental, isto é, da quantidade da sua relação com um dado contexto de fenómenos sociais. Para resumir o essencial do que temos estado a expor, podemos dizer que o estudo objectivo do fenómeno artístico tem de avaliar a obra de arte como signo, constituído pelo símbolo sensorial criado pelo artista, pela «significação» (= objecto estético) que se encontra na consciência colectiva e pela sua relação com a coisa designada — relação que se refere ao contexto geral dos fenómenos sociais. A segunda destas três componentes contém a própria estrutura da obra.

*
* *
*

Mas os problemas da semiologia da arte ainda se não esgotaram. Juntamente com a sua função de signo autónomo, a obra artística tem mais outra função: a função de signo *comunicativo*. Por exemplo: uma obra de arte não funciona apenas como obra artística mas também como «palavra» que exprime o estado de espírito, a ideia, o sentimento, etc. Existem artes em que esta função comunicativa é muito evidente (a poesia, a pintura, a escultura) e outras em que está oculta (o bailado) ou até se não consegue descortinar (a música, a arquitectura). Deixemos de parte o difícil problema da presença latente ou até da total ausência do elemento comunicativo na música ou na arquitectura — se bem que mesmo em tais casos nos inclinemos a reconhecer um elemento comunicativo difuso; veja-se a ligação entre a melodia da música e a entoação da linguagem, ligação de evidente força comunicativa. Referimo-nos somente àquelas artes em que o funcionamento da obra como signo comunicativo não oferece dúvidas. São as artes em que existe o «tema» (conteúdo) e em que este tema parece, à primeira vista, funcionar como *significação comunicativa* da obra. Na realidade, cada componente da obra de arte — inclusivamente as mais «formais» — possui o seu próprio valor comunicativo, independente do «tema». Assim, por exemplo, as cores e as linhas de um quadro significam «algo» mesmo que não haja tema nenhum — veja-se a pintura «absoluta» de Kandinsky ou as obras de alguns pintores sur-

realistas. É justamente neste aspecto virtualmente semiológico das componentes «formais» que reside a força comunicativa da arte sem tema, a que chamamos difusa. Querendo usar de precisão, teremos de repetir que toda a estrutura da obra artística funciona como significação, e até como significação comunicativa. O tema da obra tem, simplesmente, o papel de eixo de cristalização desta significação — que, sem ele, permanece vaga. A obra de arte tem, pois, duas significações semiológicas, a autónoma e a comunicativa — das quais a segunda se restringe, em primeira análise, às artes com tema. Por isso mesmo, também vemos que na evolução destas artes se manifesta a antinomia dialéctica entre a função do signo autónomo e a função do signo comunicativo. A história da prosa (novela, conto) oferece disto típicos exemplos.

Quando se aborda no aspecto comunicativo a relação da arte com a coisa designada surgem complicações de ainda maior melindre. Essa relação é diferente daquela que liga cada arte, como signo autónomo, ao contexto geral dos fenómenos sociais — pois, como signo comunicativo, a arte refere-se a um determinado facto: por exemplo, a um acontecimento localizado com precisão, a uma determinada personagem, etc. Neste sentido, a arte parece-se com os signos puramente comunicativos e a diferença fundamental consiste em que a relação comunicativa entre a obra de arte e a coisa designada não tem significação existencial, nem mesmo no caso em que se faz uma clara afirmação. Ao apreciar uma obra como criação artística, nada podemos postular sobre a autenticidade documental do seu tema. Isso não quer dizer que as *modificações* da relação com a coisa designada careçam de sentido para a obra artística: elas funcionam como factores da sua estrutura. Para a estrutura de uma dada obra é muito importante saber-se se o tema é nela concebido como «real» (às vezes mesmo como documento), ou como «fictício», ou se há uma vacilação entre estes dois pólos. Poderíamos até encontrar obras que se baseiam no paralelismo e no equilíbrio mútuo de duas relações com realidades diferentes — relações das quais uma tem valor existencial e outra valor puramente comunicativo. É, por exemplo, o caso do retrato em pintura ou em escultura — que é ao mesmo tempo uma comunicação acerca da pessoa representada e uma peça artística sem valor existencial; na literatura, a novela histórica e a novela biográfica caracterizam-se pela mesma duplicidade. A modificação da relação com a realidade tem, portanto, importante papel na estrutura de toda a arte que trabalha com tema, mas a investigação teórica destas artes deve levar em linha de conta

o verdadeiro carácter fundamental do tema, que consiste no facto de se tratar da unidade de sentido e não de uma cópia passiva da realidade — nem sequer no caso de obras «realistas» ou «naturalistas». Queríamos, para terminar, assinalar que o estudo da estrutura de uma obra de arte ficará, necessariamente, incompleto enquanto o carácter semiológico da arte não estiver suficientemente esclarecido. Sem orientação semiológica, o teórico da arte terá sempre tendência para avaliar a obra de arte como construção puramente formal ou até como imagem directa das disposições psíquicas ou fisiológicas do seu autor, ou de uma realidade diferente por ela exprimida, ou eventualmente da situação ideológica, económica, social e cultural do meio ambiente. O teórico de arte será assim conduzido a tratar a evolução da arte como uma série de transformações de forma, ou a negá-la completamente (como se verifica em algumas correntes da estética psicológica), ou, finalmente, a concebê-la como comentário passivo de uma evolução exterior à arte. Só a posição semiológica permite aos teóricos reconhecer a existência autónoma e o dinamismo fundamental da estrutura artística e compreender a evolução da arte como um movimento imanente que está em relação dialéctica permanente com a evolução das outras esferas da cultura.

*
* *
*

O resumido esboço do estudo semiológico da arte que acabamos de expor tem a intenção de:

1) apresentar uma ilustração parcial de determinado aspecto da dicotomia entre ciências naturais e ciências do espírito, à qual se dedica toda uma secção deste Congresso;

2) destacar a importância das questões semiológicas na estética e na história da arte.

Para terminar esta exposição, permitir-nos-emos resumir as ideias principais do seguinte modo:

A) O problema do signo é, juntamente com o problema de estrutura e com o problema do valor, um dos problemas fundamentais das ciências do espírito cujo objecto de estudo tenha um carácter mais ou menos manifesto de signo. Por isso devem os resultados da investigação da semântica linguística ser aplicados ao material dessas ciências — particularmente àqueles que apresentam mais evidente carácter semiológico —, diferenciando-os depois conforme a especificidade dos respectivos materiais.

B) A obra de arte tem o carácter de signo. Não pode ser

identificada nem com o estado de consciência individual do seu autor, nem com o de nenhum dos sujeitos receptores, nem com aquilo a que chamámos «obra-coisa». Existe como «objecto estético» que se encontra na consciência da colectividade inteira. A obra-coisa sensorial é, em relação a esse objecto imaterial, apenas um símbolo exterior; os estados individuais da consciência evocados por esta obra-coisa só representam o objecto estético pelo que em todos eles existe de comum.

C) Toda e qualquer obra de arte é um signo autónomo constituído por:

1) a «obra-coisa», que funciona como símbolo sensorial;

2) o «objecto estético», que se encontra na consciência colectiva e funciona como «significação»;

3) a relação com a coisa designada, relação que se não refere a uma existência especial e diferente — visto que se trata de um signo autónomo — mas sim ao contexto geral dos fenómenos sociais (a ciência, a filosofia, a religião, a política, a economia, etc.) do meio ambiente concreto.

D) As artes «temáticas» (com conteúdo) têm ainda outra função semiológica: a função *comunicativa*. Neste caso, o símbolo sensorial continua, naturalmente, a ser o mesmo que nos casos precedentes; e também o sentido é dado pelo objecto estético inteiro, mas entre as componentes deste objecto há um portador exclusivo que funciona como eixo de cristalização da força comunicativa difusa das outras componentes: é o tema da obra. A relação com a coisa designada refere-se, como em qualquer outro signo comunicativo, a uma existência diferente (um acontecimento, uma personagem, uma coisa, etc.). Esta qualidade faz com que a obra de arte se assemelhe aos signos puramente comunicativos. Apesar disso, a relação entre a obra e a coisa designada não tem valor existencial — o que constitui uma diferença fundamental em comparação com os signos puramente comunicativos. Quando uma obra de arte é apreciada como tal, não se pode exigir que o seu tema seja autêntico no sentido documental. Isso não significa que as modificações da relação com a coisa designada (isto é, os diversos graus de escala «realidade-ficção») não tenham importância para a obra de arte: funcionam como factores da sua estrutura.

E) As duas funções semiológicas — a função comunicativa e a função autónoma —, que existem simultaneamente nas artes temáticas, formam uma das antinomias dialécticas fundamentais da sua evolução. A sua dualidade manifesta-se, na evolução, pelas permanentes oscilações da relação da arte com a realidade.

2. FUNÇÃO, NORMA E VALOR ESTÉTICO COMO FACTOS SOCIAIS (*)

Introdução

O tratado que aqui apresentamos sob forma de livro foi já publicado em parte na revista *Sociální problémy* (Problemas sociais), no seu IV ano, 1935. Aí saíram os dois primeiros capítulos, sob o título «Função e norma estética como factos sociais». O terceiro e o quarto aparecem aqui pela primeira vez (!). O tempo transcorrido entre estas diferentes publicações parciais não implica, todavia, nenhuma descontinuidade de conteúdos. Os conceitos de função, norma e valor estético encontram-se ligados tão estreitamente que constituem um triplice aspecto dessa categoria denominada «o estético»; e seria, portanto, necessariamente incompleto um tratamento de qualquer deles que não tivesse em conta os outros dois. Mas cada um deles tem a sua particular problemática, e isso determina que se organize o estudo em três secções (o quarto capítulo é um resumo).

Julgamos necessário fazer uma pequena introdução sobre o intuito de que parte este trabalho, que foi precedido de uma série de estudos baseados num material concreto — em particular, literário — mas sempre orientados para conclusões de carácter geral. O nosso interesse esteve sempre centrado no esforço de descobrir os princípios fundamentais da construção da obra artística. É natural que o ponto de vista poético elementar (embora não tenha sofrido modificações nos seus fundamentos e insista ainda na imanência, isto é, na conformidade interna com as leis que regem a evolução da estrutura artística) tenha vindo a evoluir no transcurso do tempo. Se, ao princípio, se observou uma inclinação para as premissas

(*) Publicado em *Úvahách a přednáskách*, vol. 4, Ed. F. Borovy, Praga, 1936.

teóricas do formalismo russo — que defendia uma concepção consequente da autonomia da arte perante os fenómenos das outras séries evolutivas com que a arte entra em contacto —, vinha sendo cada vez mais claro que a exigência consequentemente mantida da imanência evolutiva permitia e até impunha que se tivesse em linha de conta a correlação da arte com as outras linhas evolutivas. Bem entendido, é necessário ter sempre presente que, contra as influências exteriores, incessantemente tendentes a afastar da sua própria identidade uma série evolutiva, actua permanentemente a inércia interna desta, que mantém essa identidade. Só assim a evolução pode ser compreendida como processo natural. Como exemplos das duas fases sucessivas, podem ser mencionados o estudo sobre o poema *Maj* (Maio) de Mácha, de 1928, in «Trabalhos dos Institutos Científicos da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Carolina de Praga», XX, e a dissertação estruturalista sobre *Vznesenost přírody* (A Dignidade da Natureza) de Polák, de 1934, in «Cadernos Filológicos da III secção da Academia Checa», ano X. Embora o primeiro deles parta do ponto de vista da autonomia pura da poesia, considerando o outro a evolução da sociedade, o aperfeiçoamento introduzido na base noética de nenhum modo afecta os resultados concretos anteriormente obtidos; e ambos os estudos coincidem quanto à imanência evolutiva.

Uma vez eliminada a pretensão de uma separação absoluta entre literatura e fenómenos circundantes, surgiu a necessidade de tomar em consideração o desenvolvimento da esfera geral da arte, em cujo contexto evoluem, influenciando-se reciprocamente, todas as artes (de forma que o desenvolvimento de uma delas só pode ser plenamente compreendido quando se considera simultaneamente a paralela evolução das outras. Compare-se, a título de exemplo, a recente influência da evolução do cinema sobre a do teatro e vice-versa). Mas, como também são evolutivamente variáveis os limites que separam toda a esfera da arte dos fenómenos estéticos extra-artísticos, foi depois necessário ter em conta a relação entre a arte e os fenómenos estéticos extra-artísticos. No entanto, nem a própria esfera global dos fenómenos estéticos — sejam eles artísticos ou extra-artísticos — se encontra desligada de todo o amplo campo dos demais fenómenos, em particular de todos os aspectos e produtos da actividade humana. Por isso se mostrou indispensável considerar também a posição da função estética entre as demais funções que podem caber a um fenómeno — especialmente as funções culturais no sentido mais amplo da palavra. Uma vez ampliado assim o pano de fundo noético,

foi possível regressar aos problemas clássicos da filosofia da arte, que durante algum tempo tinham estado menosprezados; quer dizer, pôde-se voltar à questão da norma e do valor estético. O ponto de partida do estudo é constituído, já se vê, pela análise da função estética, que ao mesmo tempo incorpora o «estético» nos fenómenos sociais e acentua, graças ao seu carácter energético, o carácter ininterrupto da evolução imamente da esfera estética.

É lógico que, ao preparar este estudo, e mesmo já ao trabalhar nele, o autor tenha deparado frequentemente com opiniões diversas, como por exemplo a teoria da corrente de Dessoir, aperfeiçoada por E. Utitz, à qual cabe o mérito — na sequência da iniciativa de Guyau — de ter ampliado definitivamente o horizonte da investigação estética até à esfera do «estético» no mais amplo sentido da palavra; mais de uma vez surgiu também ocasião de evocar alguns artistas que, procurando solução para problemas inerentes à sua actividade criadora pessoal, chegaram, por vezes, a conclusões de validade mais geral. Assim, por exemplo, são importantes as formulações teóricas do poeta O. Wilde, que, ao discorrer sobre a concepção simbolista da arte, percebeu o seu carácter de signo; outro exemplo está no interesse com que os irmãos Capek se dedicaram à arte periférica, até então ignorada, apesar de ser constante companheira de viagem da arte «superior» e de se não limitar a receber-lhe as influências e de, por sua vez, influir também nela a ponto de, sem a considerar, a história da arte ser imperfeitamente compreensível. É imprescindível mencionar F. X. Salda e O. Zich, que juntam a criação artística à investigação teórica sobre a arte, e cujas incursões científicas serviram ao autor, desde o próprio começo do seu trabalho, como ponto de partida.

Sempre que neste estudo se faz uso de opiniões que não são do autor, a citação é explicitada com as necessárias referências. O esforço principal centrou-se na apresentação de um esboço sistemático da nossa própria concepção de alguns problemas fundamentais em estética. Por isso nos pareceu conveniente apresentar uma crítica, nem ocasional nem sistemática, das opiniões alheias: a crítica ocasional corre o perigo de deformar as ideias alheias, isoladas do contexto original; por outro lado, já anteriormente foram feitos resumos sistemáticos de trabalhos e opiniões sobre as relações entre a arte e a sociedade (?), e a tentativa de os levar por diante neste livro poderia diminuir a clareza da intenção principal, que é resolver alguns problemas de estética *geral* do ponto de vista sociológico e não criticar os métodos da sociologia *concreta* da

arte, até hoje titubeantes entre a concepção causal e a concepção estrutural das relações entre arte e sociedade. Este trabalho, para o autor, significa apenas uma primeira tirada no caminho que conduz a outros problemas da filosofia da arte, especialmente à questão da participação do indivíduo no processo evolutivo e à problemática da obra artística como signo.

Bratislava, Janeiro de 1936

1.

A função estética ocupa lugar importante na vida do indivíduo e de toda a sociedade. É facto que o círculo das pessoas que entram em contacto directo com a arte é consideravelmente limitado, em parte pela relativa escassez de vocação estética — ou ao menos pela sua limitação, em cada caso particular, a uma determinada esfera da criação artística —, em parte pelas barreiras da estratificação social (possibilidade limitada de acesso às obras de arte e à educação estética para algumas camadas da sociedade). No entanto, as consequências da acção da arte alcançam também pessoas que nenhuma relação directa têm com ela (por exemplo, a influência da poesia sobre a evolução do sistema linguístico). A função estética ocupa um campo de acção muito mais amplo que a arte propriamente dita. Qualquer objecto e qualquer acção (seja um processo natural ou uma actividade humana) podem chegar a ser portadores da função estética. Esta afirmação não pretende ser pan-esteticista, já que:

1. não se afirma a necessidade, mas tão-somente a possibilidade geral da função estética;

2. não se postula a posição dirigente da função estética entre as demais funções dos fenómenos dados para toda a esfera da função estética;

3. não se pretende confundir a função estética com outras funções nem tão-pouco conceber as outras funções como meras variantes da função estética.

Com esta afirmação exprimimos apenas a opinião de que não há nenhum limite fixo entre o estético e o extra-estético; não existem objectos nem processos que, por essência e estrutura, e sem que se leve em linha de conta o tempo, o lugar e o critério com que são avaliados, sejam portadores da função estética nem outros que, pela sua estrutura real, hajam de considerar-se subtraídos ao seu alcance. A primeira vista, esta afirmação poderia parecer exagerada. Poderíamos opor-lhe

exemplos de coisas e acções que, aparentemente, são totalmente incapazes de função estética (por exemplo, algumas funções fisiológicas elementares, como a respiração, ou algumas operações intelectuais muito abstractas), assim como poderíamos mencionar exemplos de fenómenos que parecem, graças à sua estrutura, predestinados para a acção estética, como os produtos da criação artística. A arte moderna, a começar pelo naturalismo, não exclui, ao escolher os seus temas, nenhuma esfera da realidade; e, a partir do cubismo e das correntes que lhe são próximas, não impõe limites à selecção de materiais e de técnicas, assim como a estética moderna insiste na amplitude da esfera estética (J. M. Guyau, M. Dessoir e a sua escola e outros). Tanto a arte como a estética ofereceram já suficientes provas de que até coisas que, segundo a concepção tradicional, não seriam abrangidas pela atribuição de valores estéticos se podem converter em factos de estética. Recordo, como exemplo, a frase de Guyau: «Respirar profundamente, sentir como o sangue se purifica em contacto com o ar, não é essa sensação, precisamente, uma sensação embriagadora a que dificilmente se negaria valor estético?» (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*) ou a frase de Dessoir: «Designar uma máquina, a solução de um problema matemático, a organização de determinado grupo social como coisas belas é algo mais que uma forma de expressão» (*Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaften*, Stuttgart, 1906). Também se pode apresentar exemplos em contrário, segundo os quais as obras de arte, portadoras privilegiadas da função estética, podem ser privadas dela e destruídas como inúteis (pensemos nos frescos e *graffiti* cobertos com nova camada de pintura) ou utilizadas sem se ter em conta a sua finalidade estética (os palácios antigos transformados em quartéis, etc.). Evidentemente que, tanto na arte como fora dela, existem objectos que, pela sua estrutura, estão predestinados para a acção estética; é essa, até, a característica substancial da arte. Mas a aptidão inata para a função estética não é uma propriedade real do objecto mesmo que este tenha sido construído intencionalmente com vistas a esta função, antes se manifesta apenas em determinadas circunstâncias, num determinado contexto social: o fenómeno que foi portador privilegiado da função estética em determinada época ou em determinado país pode perder esta função noutra época ou noutro país. Na história da arte não escasseiam exemplos em que o valor estético, e mesmo o valor artístico original de uma determinada criação, foi redescoberto mediante a investigação científica (veja-se, por exemplo, N. S. Trubetzkoi,

Khojénie Afanásia Nikítina kak literaturnypámiatnik, As Aventuras de Atanásio Nikítin como monumento literário, Paris, 1926, ou o artigo de R. Jagoditsch «Der Stil der Altrussischen Vitae» na colecção de actas do II Congresso Internacional de Eslavistas, Varsóvia, 1934).

Os limites da esfera estética não são, pois, determinados unicamente pela própria realidade — e são muito variáveis. Isto é evidente especialmente quando considerado do ponto de vista da avaliação subjectiva dos fenómenos. Todos conhecemos pessoas para quem tudo adquire função estética e outras para quem a função estética existe apenas em mínima medida; sabemos, até por experiência pessoal, que os limites que separam o estético do extra-estético, dependentes do grau de perceptibilidade estética, variam em cada pessoa com a idade, com o estado de saúde e mesmo com o estado momentâneo de espírito. Mas quando substituímos o ponto de vista individual pelo ponto de vista do contexto social verificamos que, apesar de todos os matizes individuais e fugazes, existe uma localização consideravelmente generalizada da função estética no mundo dos objectos e dos processos. O limite entre a esfera da função estética e os fenómenos extra-estéticos não ficará, desta forma, totalmente determinado, visto que a presença da função estética varia amplamente e poucas vezes é possível afirmar-se com segurança a ausência total de resíduos estéticos — por mínimos que sejam. Será, todavia, possível averiguar objectivamente — pelos sintomas — a participação da função estética, por exemplo na cultura do *habitat*, do vestuário, etc.

Mas logo que trasladamos o critério, quer no tempo quer no espaço quer mesmo apenas de uma formação social para outra (por exemplo, de um estrato para outro, de uma geração para outra, etc.), chegamos à conclusão de que, ao mesmo tempo, muda também a localização da função estética e a delimitação da sua esfera. Assim, por exemplo, a função estética do acto de comer é evidentemente mais forte em França que no nosso país; a função estética do vestuário no nosso meio urbano é mais forte nas mulheres que nos homens, e no entanto essa diferença não se faz por vezes sentir no meio rural em relação aos trajes regionais. A função estética do vestuário diferencia-se também conforme as situações típicas dos diversos contextos sociais: assim, a função estética das roupas de trabalho é muito fraca em comparação com a das roupas festivas. Quanto aos deslocamentos no tempo, podemos dizer que, ao contrário do que actualmente sucede, no século XVII (na época do rococó) o vestuário masculino tinha

a mesma função estética que o feminino; depois da guerra de 1914-18, a função estética do vestuário e do *habitat* estendeu-se a uma área social muito maior e abarca maior número de situações do que anteriormente a ela.

Ao delimitar a esfera do estético e a esfera do extra-estético é pois necessário tomar em consideração que se não trata de esferas separadas com precisão e livres de interligações. Elas estão em permanente relação dinâmica, que se pode caracterizar como uma antinomia dialéctica. Não se pode investigar o estado ou a evolução da função estética sem inquirir em que medida ela se estende a toda a área da realidade, se os seus limites são relativamente nítidos ou esbatidos, se se manifesta de igual modo em todos os estratos do contexto social ou se prevalece apenas em algumas camadas e em alguns meios — tudo isto, naturalmente, considerado em relação a uma época e a um conjunto social bem determinados. Dito de outro modo: para conhecer o estado e a evolução da função estética não basta verificar onde e como ela se manifesta, é também preciso verificar em que medida e em que circunstâncias ela está ausente ou apenas atenuada.

Prestemos agora atenção à organização interna da própria esfera estética. Já assinalámos que ela está sujeita a múltiplas variações, que dependem tanto da sua intensidade nos diversos fenómenos como do lugar por ela ocupado em relação às diversas formações do conjunto social concreto. Há, no entanto, um certo limite entre dois sectores principais da múltipla esfera estética, definidos em conformidade com a importância da função estética em relação às demais: é o limite que existe entre a arte e os fenómenos estéticos extra-artísticos. A fronteira que separa a arte, por um lado, e o resto da esfera estética e os fenómenos extra-estéticos, por outro, não é importante apenas para a estética, mas também para a história da arte, porque dela depende — de modo decisivo — a selecção do material histórico. Parece que uma obra de arte se caracteriza univocamente pela sua particular *factura* (pelo modo como foi feita). Na realidade este critério só é válido, e mesmo com limitações⁽³⁾, para o contexto social a que a obra originariamente se dirige (ou dirigia). Logo que nos encontramos perante um produto originalmente vinculado a uma sociedade afastada no tempo e no espaço deixamos de poder aplicar-lhe a nossa própria escala de valores; já mencionámos o facto de ser, muitas vezes, preciso averiguar mediante um procedimento científico complexo se tal ou tal produto foi, no respectivo contexto social, uma obra de arte, porque, de facto, nunca se pode excluir a possibilidade de a sua função ter sido, ori-

ginalmente, muito diferente daquela que nós, segundo a nossa escala de valores, lhe atribuímos. De resto, a transição entre a arte e aquilo que está fora do seu âmbito é sempre gradual — e às vezes, mesmo, quase insusceptível de verificação. Tomemos o exemplo da arquitectura: toda ela consiste numa série ininterrupta, que começa por produtos destituídos de função estética e vem terminar em obras de arte sem às vezes se poder localizar o momento em que a arte começa a manifestar-se. Melhor: a fronteira nunca pode ser fixada com precisão, nem mesmo no caso da arquitectura respeitante ao nosso próprio contexto social, e menos ainda, bem entendido, se estivermos perante produtos que o distanciamento espacial ou temporal nos apresenta como exóticos. Existe ainda outra dificuldade, assinalada por E. Utitz (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, II, Stuttgart, 1920, p. 5) quando diz: «Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert». Isto é, a questão da avaliação estética das obras de arte é fundamentalmente diferente do problema dos limites da arte: a obra de arte que nós avaliamos negativamente (do nosso ponto de vista) também pertence ao contexto da arte, já que é precisamente como tal que a estamos avaliando. Este princípio teórico é porém muito difícil de aplicar na prática, principalmente no caso da arte a que chamamos periférica, denominada também por K. Capek «a mais modesta das artes». Quando, perante tais produtos (por exemplo, os romances de cordel ou as pinturas das tabuletas do comércio), nos perguntamos se funcionam como arte, pode facilmente dar-se o caso de se estabelecer no nosso espírito uma confusão entre a verificação da função e o acto de avaliá-la.

É evidente que a transição entre a arte e a esfera do extra-artístico, e até entre a arte e a esfera do extra-estético, é tão pouco nítida e de tão complicada verificação que acaba por ser ilusório querer estabelecer uma delimitação exacta. Temos, portanto, de renunciar a todas as tentativas de estabelecimento de uma fronteira entre arte e não arte, entre o estético e o extra-estético. Apesar de tudo, temos a sensação muito clara de ser fundamental a diferença entre a arte e a esfera daquilo que consiste em simples fenómenos «estéticos». Em que consiste tal diferença? No facto de que, na arte, a função estética é a função dominante, enquanto que, fora dela, estando embora presente, tem um papel secundário. Contra esta afirmação poderia objectar-se que também na arte a função estética fica às vezes — por obra do autor ou por obra do público — intencionalmente subordinada a outra função, como por exemplo se verifica na reivindicação do

«tendencioso» em arte. Mas essa objecção não vem provar nada: quando incluímos espontaneamente uma obra na esfera da arte, a importância dada a outra função que não a estética não é avaliada como coisa normal, mas como polémica contra o consubstancial objectivo da arte. O predomínio de alguma função extra-estética é mesmo um fenómeno frequente na história da arte; mas o predomínio da função estética é sempre percebido como caso básico, «não marcado», enquanto que o de alguma outra função é considerado «marcado», isto é: como uma alteração do estado normal. Esta relação entre a função estética e as demais funções da arte decorre logicamente do carácter da arte como esfera de fenómenos estéticos por excelência (*). Finalmente: é necessário recordar aqui que o requisito de supremacia da função estética só alcança a sua plena importância quando se faz a diferenciação mútua das funções; mas há também meios que desconhecem uma diferenciação consequente da esfera funcional, como a sociedade medieval ou a sociedade antiga; é verdade que, mesmo nesses casos, a subordinação e a superioridade das funções pode ir sofrendo modificações, mas não até ao ponto de alguma delas predominar total e nitidamente sobre as outras.

Estamos novamente, portanto, perante uma antinomia semelhante àquela que já observámos ao tratar da fronteira entre a esfera estética e a esfera extra-estética: nessa ocasião tínhamos a contradição entre a ausência total de função estética, por um lado, e a sua presença, por outro; agora temos a contradição entre a subordinação e a superioridade da função estética na hierarquia das funções. A esfera do estético não está, pois, separada em dois sectores hermeticamente isolados um do outro: antes, no seu conjunto, é dominada por duas forças contraditórias que ao mesmo tempo a organizam e desorganizam — quer dizer: mantêm ininterrupto o processo da sua evolução. Observando a arte por esta óptica, a sua principal tarefa aparece-nos como renovação permanente da ampla esfera dos fenómenos estéticos; debruçar-nos-emos mais pormenorizadamente sobre este problema no segundo capítulo deste estudo, em que trataremos da norma estética.

Não se pode determinar de uma vez para sempre o que é arte e o que não é. Já citámos alguns casos de transição gradual ou de vacilação entre a esfera da arte e aquilo que se encontra fora dela. Vamos agora tentar expor uma colecção de exemplos mais pormenorizada, ordenando-os sistematicamente a fim de deles se deduzir claramente a multiplicidade e multiformidade com que, precisamente neste território de

transição, se aplica a contradição das duas forças que regem a evolução e o estado da esfera estética.

1. Algumas artes estão numa série ininterrupta em que se encontram também fenómenos extra-artísticos e até extra-estéticos. Mencionámos como exemplo a arquitectura; mas também a literatura se encontra em semelhante situação. Na arquitectura, as funções práticas competem com a função estética (por exemplo a protecção contra as variações atmosféricas, etc.); na literatura, é a função comunicativa que com ela entra em competição. Também podemos mencionar toda uma série de manifestações linguísticas que se encontram entre a comunicação e a arte: a retórica. O próprio objectivo da retórica, principalmente das suas formas mais típicas, como a eloquência política ou religiosa, é influenciar as convicções dos ouvintes, e o recurso linguístico mais eficaz para tanto é a linguagem emocional (destinada a exprimir os sentimentos). E, como a linguagem emocional — como parte estável do sistema linguístico — proporciona, às vezes, recursos formais à poesia⁽⁵⁾, a retórica desloca-se tanto e com tanta facilidade para o terreno desta — especialmente por alguns dos seus géneros e em algumas épocas da sua evolução — que se chega a concebê-la e a avaliá-la como arte; assim como existem também, pelo contrário, outros géneros poéticos e outras épocas da evolução da poesia que põem em evidência o carácter comunicativo da retórica. Uma semelhante oscilação entre a poesia e a comunicação é também característica do ensaio. Neste contexto convém também mencionar alguns géneros de poesia, cuja essência consiste na vacilação entre o primado da função estética e o da função comunicativa: principalmente a poesia didáctica e a novela biográfica. E também a linha divisória entre a poesia e a prosa se define, até certo ponto, pela maior participação da função comunicativa — isto é, extra-estética — na prosa que na poesia. Tão-pouco é absoluta a supremacia da função estética noutras artes. O drama oscila entre a arte e a propaganda. A história da construção do Teatro Nacional checo⁽⁶⁾ mostra com clareza que havia nela decisivos motivos extra-estéticos, em especial a necessidade de uma propaganda nacional. A dança, como arte, está estreitamente ligada à educação física, cuja função é higiénica, e compreende também formas em que a educação física e a dança se confundem até à indiscernibilidade (a escola de Dalcroze); à parte isto, manifestam-se às vezes na dança como fortes concorrentes da função estética, a função religiosa (a dança ritual) e a função erótica.

Vejamos agora a arte clássica (exceptuando a arquitectura, de que já falámos) — ou seja: a pintura e a escultura. Também aqui há, totalmente fora da esfera da arte, criações de carácter puramente informativo, como por exemplo as figuras e desenhos das ciências naturais; além disso, há casos em que a função estética se manifesta como secundária junto a outra função predominante, por exemplo: um mapa que utilizamos como objecto decorativo. E há, finalmente, os casos que se situam no próprio limite entre a arte e a esfera extra-estética — por exemplo, a pintura, a gravura, todos os elementos plásticos utilizados pela publicidade. É verdade que o cartaz constitui tema de interesse extra-artístico, já que o seu objectivo principal é publicitário; mas, apesar disso, é possível acompanhar de forma contínua a história do cartaz como fenómeno de arte plástica. Existe por fim um tipo de pintura e de escultura já totalmente artístico, cuja peculiaridade consiste numa oscilação entre a comunicação e a manifestação com finalidade imanente: é o retrato, que é ao mesmo tempo uma representação, avaliada segundo o aspecto real da personagem, e uma elaboração artística sem relação obrigatória com a realidade. É isto que distingue funcionalmente um retrato de um quadro que não tenha a pretensão de retratar — mesmo que reproduza de forma realista o seu modelo. A música, finalmente, é a arte onde menos se manifestam as conexões directas com a esfera extra-artística. Este facto é motivado pelo especial carácter do material — a nota musical, que, sendo concebida necessariamente como componente do sistema tonal, contém já, por si própria, uma cambiante estética; veja-se a conhecida novela de Grillparzer, *Der arme Spielmann*, cujo protagonista alcança o êxtase tocando sempre a mesma nota. No entanto, há casos em que a função estética não é dominante, mas apenas secundária; consideremos, por exemplo, os sinais acústicos de tipo melódico (toques militares, etc.) e os «slogans» publicitários meiocantados ouvidos nas estações de caminho de ferro ou na rua, cujo objectivo principal é chamar a atenção para uma determinada mercadoria. A oscilação entre a função estética e outra função manifesta-se, por exemplo, na música marcial e nos cantos de trabalho; nos hinos nacionais e estatais a função estética entra em competição com a função simbólica, isto é, com uma variante da função comunicativa. Temos ainda de recordar o carácter múltiplo e oscilante das funções do folclore musical, que aqui não podemos analisar em pormenor.

2. Examinámos até agora os casos em que a arte deriva para a esfera dos fenómenos extra-artísticos. Vamos ver, segui-

damente, os casos contrários, pois existem também fenómenos que pela sua essência radicam fora da arte mas tendem para ela sem a atingir de forma permanente: assim, por exemplo, o cinema, a fotografia, o artesanato artístico, a jardinagem. É no cinema que a tendência artística se manifesta de forma mais sugestiva. Por alguns aspectos que lhe são próprios, a cinematografia está estreitamente vinculada a diversas outras artes, principalmente à poesia épica, ao drama e à pintura. Nas várias épocas da sua evolução, aproximou-se ora de uma ora de outra destas manifestações artísticas. E, além disso, possui também os suficientes requisitos para chegar a ser uma arte independente, que utilize os seus próprios recursos para dar supremacia à função estética. Chaplin criou um tipo de arte dramática cinematográfica totalmente diferente da arte dramática cénica (mímica e gesticulação para observação próxima); por outro lado, os realizadores russos, como Eisenstein, Vertov e Pudovkin, levaram à perfeição o aproveitamento do espaço específico da cinematografia, cuja terceira dimensão é dada pela mobilidade da câmara. Por outro lado, e antes de tudo, a cinematografia é uma indústria, e os critérios puramente comerciais decidem da sua oferta e procura em medida muito maior que em qualquer outra arte; por isso também a cinematografia se vê obrigada — como qualquer produto industrial — a adoptar imediatamente e de forma passiva todos os aperfeiçoamentos de maquinaria e de técnica que vão sendo inventados. Neste sentido, basta comparar a selectividade intencional da música (quando, nas diferentes épocas da sua evolução, escolhe uma gama limitada de instrumentos, determinada pelas tarefas artísticas, de entre a reserva de possibilidades tecnicamente acessíveis no momento) com a precipitada rapidez com que foi introduzido o som no cinema, destruindo por um período indefinido as possibilidades de evolução artística já logrados no cinema mudo. Embora a cinematografia tenda de modo contínuo para a arte, de momento não podemos dizer que tenha entrado na esfera em que é dominante, *de jure*, a função estética. Um bocado diferente é o caso da fotografia, que oscila na fronteira que separa uma manifestação *per se* e uma manifestação comunicativa, mas aceitando esta situação como parte da sua própria essência. Nos seus primórdios, a fotografia foi considerada como uma nova técnica de pintura (ver o epigrama *Daguerreotipo* de Havlíček: «Os pintores fizeram muitas coisas mas não souberam fazer a luz; e por fim a luz aborreceu-se com eles e começou a pintar»). Na maioria dos casos a fotografia estava nas mãos de pintores profissionais e adoptava processos com-

positivos utilizados já pela pintura. Com o tempo, manejada por fotógrafos profissionais, a fotografia transformou-se numa manifestação extra-estética, puramente comunicativa: os conceitos de «fotografia» e de «quadro» chegaram a ser contrários um do outro. Sob a influência da pintura impressionista, a fotografia (principalmente a fotografia de amator) está outra vez a aproximar-se da pintura. Veio a compreender o seu destino específico, que é manter-se no limite. Devido a este carácter oscilatório da fotografia, é característico o facto de o seu género principal, ou pelo menos um dos seus géneros mais importantes, continuar a ser (como é desde que a fotografia existe) o retrato — baseado este também, como acima vimos, na mesma oscilação.

O chamado «artesanato artístico» tem com a arte uma relação diferente da da fotografia. Sob a designação de «artesanato artístico» não colocamos os tipos seculares de artesanato, como por exemplo a ourivesaria — como se vê nalguns manuais de história da arte —, mas um fenómeno histórico cuja determinação temporal precisa corresponde aos finais do século XIX e princípios deste. O artesanato dedicado ao fabrico de objectos de uso quotidiano teve desde sempre, na maior parte dos seus ramos, certo matiz estético e costumava mesmo estar em estreita coexistência exterior com a criação artística propriamente dita (recordemos que o grémio dos pintores era uma das organizações artesanais). Mas, ao aparecer o artesanato artístico, surge uma relação mútua totalmente diferente da suave coexistência em paralelismo: o artesanato tenta agora transpor a fronteira e converter-se em arte. Por parte do artesanato, era a tentativa de salvar a produção manual, que perdia o sentido prático na competição com a produção industrial; a função estética hipertrófica deveria suprir a degenerescência das funções práticas do artesanato — melhor desempenhadas pela produção industrial. Do lado da arte, onde se recebeu com entusiasmo o despertar do artesanato artístico (veja-se a participação dos artistas como «designers»), procurava-se renovar o contacto com o material no sentido pleno da palavra — por exemplo a madeira, a pedra, o metal; pois a arte, no período do súbito apogeu da técnica produtiva (particularmente a arte que mais próxima está do artesanato, a arquitectura), perdera a sensibilidade para o material corpóreo e os novos materiais eram admitidos simplesmente como sucedâneos de outros sem se ter em conta as suas propriedades específicas (veja-se o caso da arquitectura modernista). O caminho que havia de levar ao artesanato artístico foi preparado teoricamente pela análise do material

corpóreo da arte: veja-se o livro *Der Stil*, de G. Semper, publicado nos anos de 1860-1863. O artesanato puro, para o qual as propriedades do material (por exemplo a durabilidade) são fundamentais por motivos totalmente práticos, viria a contribuir para que na arte fossem aproveitadas as possibilidades plásticas oferecidas pela matéria utilizada. Mas, quando o artesanato entrou inteiramente na esfera da arte, quer dizer, quando começou a tender para a fabricação de peças únicas com função preponderantemente estética, perdeu as suas próprias funções práticas: começaram a aparecer copos e taças em que «dava pena» beber, móveis que as pessoas não se atreviam a usar, etc. E bem depressa apareceram também os copos e taças por onde era difícil beber, etc. Esta degradação das funções práticas do artesanato está magnificamente exposta na seguinte anedota de Loos (*Trotzdem*, Innsbruck, 1931, pp. 15 e segs.): havia um seleiro que fazia selas de montar perfeitamente funcionais; mas queria fazer selas modernas e foi pedir conselho a um professor de arte. O professor explicou-lhe os princípios do artesanato artístico e ele pôs-se a fabricar uma sela perfeita, seguindo os conselhos recebidos, mas acabou por fazer uma sela igual às que anteriormente fazia. O professor censurou-lhe a falta de fantasia, pôs os alunos a projectar selas de montar e fez ele próprio também vários desenhos. Quando o seleiro viu os projectos, riu-se e disse para o professor de arte: «Professor, se eu tivesse tão fraca ideia do que é montar a cavalo e do que é o couro e como se trabalha com ele, também não me faltaria fantasia». O artesanato artístico foi, até certo ponto, uma anomalia; mas ao mesmo tempo, como vimos, foi também um facto indispensável e natural na evolução da esfera artística. Este rápido olhar sobre o artesanato fez-nos descobrir um novo aspecto da relação dialéctica entre a arte e a esfera dos fenómenos estéticos extra-artísticos.

Para completar a série de exemplos, consideremos a relação entre a arte e a jardinagem. Esta, cujo objectivo é o cultivo de plantas, aproxima-se da arte, e chega até a ser arte nos casos em que a arquitectura exige a adaptação da natureza às criações arquitectónicas. Podemos, por isso, observar um auge particularmente forte da jardinagem, na sua função artística, na época do barroco e do rococó, em que era necessário incorporá-la na construção de palácios (recordemos Le Nôtre em Versalhes). Actualmente, encara-se a incorporação da jardinagem principalmente na concepção urbanística, na organização global de cidades inteiras segundo projectos únicos: temos, por exemplo, o projecto *Ville Radieuse* de Le

Corbusier, em que «as casas e os arranha-céus, construídos sobre pilares, deixam todo o solo livre para a circulação, especialmente para a de peões; toda a superfície da cidade se converte em parque» (K. Teige, *Nejmensi byt* — O piso mais pequeno —, Praga, 1932, p. 142).

3. A terminar, fazemos referência a dois casos particulares, que incluímos na mesma categoria, não porque tenham alguma relação mútua mas porque tanto um como outro são diferentes daqueles que analisámos em 1 e 2. São eles o culto religioso e o da beleza da natureza (principalmente da paisagem) e as suas relações com a arte. É sobejamente conhecido que o culto religioso contém, geralmente, uma dose considerável de elementos estéticos; em certas religiões vai tão longe a estetização do culto que a arte acaba por ser sua parte integrante (o caso da arte eclesiástica católica ou ortodoxa). A liturgia está, por vezes, tão impregnada de função estética que os teóricos não hesitam em classificá-la como arte, especialmente naquelas épocas em que o aspecto religioso do culto é mais fraco (consideremos, por exemplo, o reaparecimento da religiosidade nas obras de artistas românticos como Chateaubriand a seguir ao período de ateísmo da Revolução francesa). Para a Igreja, todavia, o aspecto dominante do culto está na sua função religiosa. Se, apesar disso, ela admite a arte como parte integrante do culto, é sob condição de a arte se sujeitar a regras alheias à sua essência, isto é, a normas que não se referem somente ao tema mas também à própria composição artística da obra (por exemplo: o manto azul das Madonas medievais). O objecto destas regras é pôr obstáculos à função estética, obstáculos que, porém, não devem suprimi-la nem subordiná-la mas simplesmente fazê-la gémea de uma função diferente. Pode-se dizer que, na arte sacra (e até certo ponto também em todo o âmbito do culto que lhe corresponde), coexistem duas funções dominantes, das quais a primeira, a religiosa, faz da outra, a estética, um meio para a sua concretização. Mais do que uma hierarquização, temos, portanto, uma certa «contaminação» de duas funções. Quanto à arte religiosa medieval, devemos ter em conta que o contexto de que ela surgia não conhecia — tal como hoje o ambiente folclórico — uma clara diferenciação mútua das diversas funções. O segundo caso que pretendíamos mencionar é o da beleza da paisagem. A natureza, por si própria, é um fenómeno extra-artístico enquanto não é transformada pela acção do homem movido de afã estético. Apesar disso, a paisagem pode produzir o mesmo efeito que uma obra de arte. A solução deste mistério, tal como assinalou na Checoslováquia por exemplo

Hostinsky no seu estudo *Co jest malebné?* — Que é o pintoresco? — (ed. Zd. Nejedly, Praga, 1912) e como a formulou com clareza Dh. Lalo (*Introduction à l'esthétique*, Paris, p. 131), é simples: «Para os espíritos cultivados, a arte reflecte-se na natureza e empresta-lhe o seu esplendor». O predomínio da função estética vem de fora.

Os exemplos que temos vindo a acumular têm um único objectivo: assinalar a variedade das transições entre a arte e a esfera dos fenómenos extra-artísticos, por um lado, e entre a arte e a esfera extra-estética, por outro. Concluimos, pois, que a arte não é um mundo fechado; não há fronteiras rigorosas nem critérios unívocos para distinguir o que é arte e o que o não é. Sectores inteiros de produção se podem encontrar no limite que separa a arte dos demais fenómenos estéticos ou o limite que a separa dos fenómenos extra-estéticos. No decurso da sua evolução, a arte modifica a sua extensão sem cessar, ampliando-a agora para depois a reduzir. Apesar disso — e precisamente por isso — se mantém irredutivelmente válido o princípio da polaridade entre a superioridade e a subordinação da função estética na hierarquia funcional. Sem esta polaridade, a evolução da esfera estética careceria de sentido, pois exactamente ela é que marca a dinâmica do contínuo processo evolutivo.

Resumindo: de tudo o que dissemos até agora acerca da extensão e da acção da função estética, podemos extrair as seguintes conclusões:

1. O «estético» não é uma característica real das coisas e não se relaciona univocamente com nenhuma característica das coisas;

2. A função estética também não se encontra completamente sob o domínio do indivíduo, embora, de um ponto de vista puramente subjectivo, qualquer coisa possa adquirir (ou pelo contrário deixar de ter) uma função estética independente do modo da sua criação;

3. A estabilização da função estética é um assunto da colectividade e a função estética é uma componente da relação da colectividade humana com o mundo. Por isso uma determinada extensão da função estética no mundo das coisas se relaciona com um determinado conjunto social. A maneira como esse conjunto social concebe a função estética predetermina finalmente, também, a criação objectiva das coisas a fim de obter um efeito estético e uma atitude estética subjectiva perante elas.

Assim, por exemplo, nos períodos em que a colectividade tem tendência para aplicar intensamente a função estética

também o indivíduo recebe maior liberdade para adopção de uma atitude estética, quer activa (criando coisas) quer passiva (percebendo-as). Visto que a tendência para ampliação ou redução da esfera estética é um facto social, essa tendência manifesta-se sempre em toda uma série de sintomas paralelos. Neste sentido, por exemplo, o simbolismo e o decadentismo poético, com o seu pan-esteticismo, são paralelos e semelhantes ao artesanato artístico contemporâneo, que amplifica excessivamente a esfera da arte; todos estes fenómenos são sintomas de uma excessiva hipertrofia da função estética no contexto social contemporâneo. Um conjunto de fenómenos paralelos semelhante a este pode ser também encontrado nos nossos dias: a arquitectura moderna (construtivista) tende, tanto em teoria como na prática, a privar-se do carácter artístico, proclamando a sua ambição de converter-se numa ciência, ou, mais exactamente, numa aplicação de conhecimentos científicos, principalmente sociológicos; por outro lado, aparece na poesia e na pintura o surrealismo, a apoiar-se na investigação científica do subconsciente; em parte, intervém também o realismo socialista, na literatura — principalmente russa —, exigindo à arte, antes do mais, uma descrição sintética e a propagação do novo sistema social. O denominador comum destas tendências diferentes e em parte mutuamente opostas é a polémica contra a «essência da arte», tão professada num passado não muito remoto; dizendo de outra maneira, é a reacção contra a realização do período absoluto da função estética na arte — reacção que se manifesta na aproximação da arte à esfera dos fenómenos extra-estéticos.

A esfera do «estético» evolui, portanto, no seu conjunto. Além disso encontra-se em permanente relação com aqueles sectores da realidade que, num dado momento, não são, em absoluto, portadores de função estética. Uma tal unidade e integridade só são possíveis na base de uma consciência colectiva que estabelece as relações entre as coisas, convertendo-as em portadoras da função estética, e unifica os estados de consciência individual isolados uns dos outros. Não supomos a consciência colectiva como uma realidade psicológica (?) nem entendemos esse termo como designação global de um conjunto de componentes comuns aos diferentes estados individuais de consciência. A consciência colectiva é um facto social; podemos defini-la como um lugar de convergência dos diversos sistemas de fenómenos culturais, como o idioma, a religião, a ciência, a política, etc. Estes sistemas são factos reais embora não sejam directamente perceptíveis pelos sentidos: a sua existência demonstra-se pelo facto de que eles,

em relação à realidade empírica, manifestam uma força normativa. Assim, por exemplo, um desvio do sistema linguístico, mantido pela consciência colectiva, sente-se e avalia-se espontaneamente como erro. Também a esfera do estético se manifesta na consciência colectiva, antes do mais, como um sistema de normas; e disso trataremos no segundo capítulo deste estudo.

No entanto, não devemos conceber a consciência colectiva como alguma coisa de abstracto, isto é, sem ter em conta a colectividade concreta sua portadora. Essa colectividade concreta, esse conjunto social, diferencia-se internamente em camadas e meios. Não se pode pensar que aquilo a que chamamos consciência não tenha relações com essa diferenciação da sociedade, e isso, bem entendido, também é válido para a esfera estética. A própria arte, embora, graças à supremacia da função estética e à considerável autonomia dela decorrente, esteja em boa medida isolada da realidade e excluída de uma relação directa e activa com as formas e tendências do convívio social (veja-se a conhecida fórmula de Kant «das interesselose Wohlgefallen»), manifesta uma série de problemas sociológicos complexos. E a esfera estética extra-artística, para a qual vai a nossa principal atenção, mais ainda se insere no sistema total da morfologia social e mais ainda participa nas funções sociais.

Quando no capítulo 2 investigarmos as normas estéticas teremos a nossa principal oportunidade de analisar a relação entre a esfera estética e a organização da vida do conjunto social. Mas já agora podemos adiantar, a respeito da sociologia do estético, alguns apontamentos delineados segundo a perspectiva da função estética.

1. A função estética pode converter-se num factor de diferenciação social nos casos em que uma coisa determinada (ou determinado acto) tem uma função estética num meio social e não a tem noutro, ou em que tem em certo meio social função estética menos acentuada que noutro. Como exemplo, citamos a verificação de P. Bogatyriev (*Germanoslavica*, ano II) de que um abeto de Natal, que nas cidades tem uma função preponderantemente estética, tem, nos campos da Eslováquia oriental — onde apareceu, vindo do meio urbano, como um «bem cultural em movimento descendente» —, uma função primordialmente mágica.

2. A função estética como factor do convívio social manifesta-se pelas suas características fundamentais. A principal é aquela que E. Utitz (*Philosophie in ihren Einzelgebieten, Ästhetik und Philosophie der Kunst*, p. 614) aponta como a

capacidade de *isolamento* do projecto afectado de função estética. Desta definição se aproxima aquela outra segundo a qual a função estética consiste em dirigir a máxima atenção sobre um dado objecto (L. Rotschild, «Basic Concepts in the Plastic Arts», *The Journal of Philosophy*, vol. XXXII, ano de 1935, n.º 2, p. 42). Sempre que no convívio social surge a necessidade de pôr em evidência algum acto, coisa ou pessoa, a necessidade de sobre eles dirigir as atenções ou de libertá-los de conexões indesejáveis, a função estética aparece como factor adjunto; veja-se a função estética de qualquer cerimonial (culto religioso incluído), veja-se o carácter estético das festas. Graças à sua capacidade isoladora, a função estética pode chegar a ser também um factor socialmente diferenciador; lembremo-nos da acentuada sensibilidade para a função estética, e do mais intenso aproveitamento desta, nas camadas sociais superiores, que pretendem distinguir-se das outras (a função estética como factor da chamada representação social), ou recordemos o aproveitamento intencional da função estética para acentuar a importância dos detentores do poder e para os destacar do resto da colectividade (por exemplo, o vestuário do representante do poder ou dos seus servidores, a sua residência, etc.). O poder isolante da função estética — ou melhor, a sua capacidade para chamar as atenções sobre uma coisa ou uma pessoa — converte-a em importante acompanhante da função erótica: por exemplo, o vestuário (principalmente o vestuário feminino), onde às vezes as duas funções se unem até ser impossível distingui-las uma da outra.

Outra característica significativa da função estética é o prazer que provoca, e daí se depreende a capacidade de facilitar os actos a que é acrescentada a função estética como função secundária, ou também a capacidade de intensificar o prazer relacionado com esses actos; veja-se o aproveitamento da função estética na educação, nos actos alimentares, no *habitat*, etc. Finalmente, é ainda necessário mencionar a terceira característica especial da função estética, condicionada pelo facto de ela se unir, antes do mais, à *forma* da coisa ou acto: é a capacidade de suprir a ausência de outras funções de que o objecto (coisa ou acto) haja sido privado no decurso da sua evolução. Daí o frequente matiz estético dos anacronismos, quer materiais (por exemplo: ruínas, trajes regionais dos locais onde as outras funções, como a função prática, a função mágica, etc., já perderam sentido) quer imateriais (por exemplo, os vários ritos). É preciso incluir aqui também o conhecido fenómeno das obras científicas que, tendo tido na época em que apareceram, juntamente com a sua função

intelectual, uma função estética secundária, e ficando ultrapassadas cientificamente ao fim de mais ou menos tempo, funcionam depois como fenómenos preponderantemente ou totalmente estéticos. É o caso da *História* de Palacky ou das obras de Buffon. A função estética, ao suprir a ausência de outras funções, converte-se às vezes num factor de economia cultural: no sentido em que conserva as criações e as instituições humanas que perderam as suas funções originais, práticas, mantendo-as capazes de, em tempos futuros, vir a ter novamente uma qualquer função prática.

A função estética é, pois, muito mais que algo que flutua à superfície das coisas e do mundo — como por vezes se pensa. Ela intervém de modo importante na vida da sociedade e do indivíduo, tomando parte na gestão da relação — não apenas passiva mas também activa — entre o indivíduo e a sociedade, por um lado, e a realidade em cujo centro se situam, por outro. Como já indicámos, a continuação deste estudo dedica-se a mais minucioso esclarecimento da importância social dos fenómenos estéticos; como introdução, foi necessário tentar delimitar a esfera estética e investigar a sua dinâmica evolutiva.

2.

O primeiro capítulo deste estudo teve como objectivo evidenciar o carácter dinâmico da função estética, tanto em relação aos fenómenos que a possuem como em relação à sociedade em que ela se manifesta. O segundo capítulo pretende mostrar o mesmo quanto à norma estética. Se já não era fácil verificar a variabilidade — suposta natural numa evolução — da função estética, que possui um carácter energético, mais difícil ainda é descobrir o carácter dinâmico da norma estética, que pretende ser uma regra de validade invariável. A função, enquanto força viva, parece destinada a mudar constantemente a extensão e direcção do seu percurso, ao passo que a norma, que é uma regra e uma medida, parece, pela sua própria essência, estática. A estética apareceu como ciência das regras que regem a percepção sensorial (Baumgarten). Durante muito tempo pareceu que a sua única função era a investigação das condições geralmente obrigatórias da beleza, cuja validade derivava de suposições metafísicas ou, pelo menos, antropológicas; neste segundo caso, o valor estético e o seu critério, a norma estética, eram concebidos como factos inerentes à constituição do homem, isto é, factos que

decorriam da sua condição natural. A estética experimental, depois de ter sido fundada por Fechner, partia ainda do axioma segundo o qual existem condições geralmente obrigatórias da beleza, para cuja verificação bastava eliminar, acumulando experiências, os desvios casuais do gosto individual. Como se sabe, a evolução posterior obrigou a estética experimental a tomar em consideração o carácter variável das normas e a contar também com as respectivas premissas. Também noutros ramos e correntes da estética moderna se manifestou desconfiança acerca do carácter obrigatório ilimitado das normas: na maioria das correntes apareceu um extremo cepticismo quanto à própria existência e validade das normas — ou pelo menos um esforço no sentido de limitar essa validade a um único caso particular de cada vez (a norma deduzida da personalidade do autor). Surgiu por fim a tendência de salvar o carácter geral obrigatório da norma, deduzindo empiricamente os modelos a partir das obras já criadas e consideradas como excelentes; os inconvenientes que neste caso aparecem são, por um lado, a indução necessariamente incompleta e, por outro, a *petitio principii*.

Não vamos ocupar-nos com a crítica das várias soluções; antes procuraremos apresentar, frente a elas, uma prova positiva de que a contradição entre a pretensão da norma à obrigatoriedade geral, sem a qual a norma não existiria, e o seu carácter tão limitado quanto variável não é paradoxal mas pode ser teoricamente compreendida e dominada como antinomia dialéctica que serve de catalizador na evolução de toda a esfera estética. A parte primordial da nossa demonstração referir-se-á à relação entre a norma estética e a organização social, já que o carácter variável e obrigatório da norma não pode ser compreendido e justificado sem contradição nem do ponto de vista do homem como género nem do homem como indivíduo, mas unicamente do ponto de vista do homem como ser social. Mas apesar disto, e antes de abordar a própria sociologia da norma estética, é preciso adquirir alguns conhecimentos fundamentais por meio da análise noética da sua essência.

Partiremos de uma noção geral do valor e da norma. Aceitamos a definição teleológica do valor como capacidade de uma coisa para alcançar um determinado objectivo; é natural que a determinação do objectivo e do caminho a ele conducente seja dependente do sujeito concreto, e então a valoração contém um momento de subjectividade. O caso extremo dá-se quando o indivíduo avalia uma coisa na perspectiva de um objectivo totalmente singular; nesse caso, a avaliação não pode reger-se por nenhuma regra e depende completamente do

livre arbítrio do indivíduo. Menos isolado, já, é o acto de valoração naqueles casos em que o seu resultado só é válido para o indivíduo em questão mas este conhece o objectivo a partir de experiências anteriores. Aí há a possibilidade de reger a avaliação segundo uma determinada regra, de cuja obrigatoriedade decide o próprio indivíduo em cada caso particular; por isso também aí a decisão depende finalmente do livre arbítrio do indivíduo. Só se pode falar de uma norma autêntica no caso de objectivos geralmente reconhecidos, em relação aos quais o valor é percebido como existente independentemente da vontade do indivíduo e da sua decisão subjectiva, quer dizer: como facto da chamada consciência colectiva; isto refere-se, entre outras coisas, também ao valor estético que determina a medida do prazer estético. Nestes casos o valor é estabilizado pela norma, que não é senão uma regra geral que deve ser aplicada a cada caso concreto a que respeite. O indivíduo pode não estar de acordo com esta norma e pode mesmo procurar negar-lhe a existência e a obrigatoriedade colectiva nos momentos em que está avaliando, embora o não faça em contradição com ela.

Apesar de a norma tender à obrigatoriedade sem excepção, nunca pode alcançar a validade de uma lei natural — de outro modo converter-se-ia numa lei natural e deixaria de ser uma norma. Se, por exemplo, o homem não pudesse sair dos limites do ritmo absoluto (como não pode ver os raios infravermelhos ou ultravioletas), o ritmo, de norma que exige ser respeitada mas pode não o ser, transformar-se-ia numa lei da constituição humana, necessária e inconscientemente mantida. Portanto a norma, embora tenda à validade ilimitada, auto-limita-se ao mesmo tempo por causa desta tendência. Não só pode ser violada como é imaginável — e isto é muito frequente na prática — o paralelismo de duas ou mais normas aplicáveis a casos concretos iguais, da mesma medida de valor e mutuamente concorrentes. A norma baseia-se, pois, numa antinomia dialéctica fundamental entre a validade incondicional e a potência meramente reguladora e até simplesmente orientadora, que implica uma possibilidade de violação. Todas as normas têm esta tendência dúlice e antagónica, entre cujos dois pólos está o cenário em que evoluem. Apesar disto, os vários tipos de normas gravitam desigualmente, caminhando ora para um ora para outro desses pólos. Essa diversidade de gravitação das diversas normas é bem patente quando comparamos, por exemplo, a norma jurídica, que, até pela sua denominação habitual — «lei» —, tende para a validade incondicional, com a norma estética — principalmente na sua aplicação

mais específica, a norma artística —, que, em geral, serve apenas de terreno para a permanente violação.

Mas, apesar disso, também a norma estética pode mostrar tendência para uma validade invariável. Na própria evolução da arte encontramos períodos que impõem a reivindicação de uma validade permanente e incondicional da norma, e recordamos como exemplos tanto a poesia do classicismo francês como a poesia simbolista. A fé na validade das normas era tão forte no período classicista que Chapelain pôde escrever no prefácio ao seu poema épico *La Pucelle*: «Para tratar deste tema apenas reuni um conhecimento considerável do necessário... Havia apenas que verificar se este género poético, desprezado pelos nossos mais célebres escritores, está realmente morto ou se a sua teoria, que conheço bastante bem, poderia servir-me para provar aos meus amigos, com este exemplo, que é possível, sem altos voos da imaginação, aproveitá-la com êxito»⁽⁶⁾. Traduzida para a nossa terminologia, esta citação exprime uma confiança incondicional em que a aplicação perfeita da norma basta, por si só, para criar valor artístico. Quanto ao simbolismo, basta recordar o seu desejo de criar «uma obra absoluta», eternamente válida, sem depender do tempo nem do meio, desejo que com tanta intensidade se manifestara, por exemplo, no caso de Mallarmé⁽⁷⁾. Também podemos indicar, para mostrar a tendência da norma estética à total obrigatoriedade, a mútua intolerância das normas estéticas intercompetitivas, que às vezes se manifesta de tal modo que a norma estética se vê polemicamente substituída por outra mais autoritária, como por exemplo pela norma moral — chamar impostor ao adversário — ou pela norma intelectual — chamar ignorante ou imbecil ao adversário. Mesmo quando se sublinha o direito ao juízo estético individual se impõe a reivindicação da responsabilidade por ele: o gosto pessoal é uma componente do valor humano do seu portador.

A antinomia entre a obrigatoriedade ilimitada e a sua negação — a variabilidade permanente — é, pois, válida também para a norma estética, embora aparentemente prevaleça a negação. Também aqui, como noutros casos, o elemento positivo serve de base de onde se tem de partir quando se analisa o carácter específico da norma estética. Temos assim de interrogar-nos se existem realmente princípios estéticos que derivem da própria constituição do homem, que justifiquem a tendência da norma estética para a validade de uma lei. Já sugerimos que a concepção primitiva da estética experimental falhou precisamente ao tentar averiguar esses princípios. A

diferença entre a nossa concepção e a da estética experimental primitiva consiste em que, no caso desta, os princípios foram considerados como normas ideais, cuja localização e conservação precisas poderiam assegurar a perfeição estética — enquanto que, para nós, tais princípios são apenas premissas antropológicas necessárias à tese da antinomia dialéctica da norma estética, tese cuja antítese com iguais direitos é a negação (e portanto violação) dos princípios constitutivos.

O objectivo da função estética é a consecução do prazer estético. Já no primeiro capítulo deixámos dito que é possível que qualquer coisa ou acção (sem se considerar a sua constituição) venha a ser portadora da função estética e, por isso, objecto de prazer estético. No entanto há certas premissas na constituição objectiva da coisa (portadora da função estética) que facilitam a aparição da função estética. A potência estética não é, subentende-se, inerente ao objecto: para que as premissas objectivas possam fazer-se valer devem, de algum modo, participar da constituição do sujeito de prazer estético. As premissas subjectivas podem ter justificação quer completamente individual, quer social quer antropológica dada pela condição natural do homem como género. E estas premissas fundamentais, antropológicas, são justamente os princípios que nos interessam. Podemos citar toda uma série delas. Para as artes temporais (*Zeitkünste*) é, por exemplo, o ritmo, condicionado pela regularidade da circulação do sangue e da respiração (é importante também a circunstância de a organização rítmica do trabalho ser a que melhor convém ao homem); para as artes espaciais essas premissas são a recta vertical, a horizontal, o ângulo recto e a simetria (premissas que podem ser inteiramente deduzidas da constituição e da posição normal do corpo humano; veja-se A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig-Berlim, 1905)⁽¹⁰⁾; para a pintura, são o carácter complementar das cores e certos outros fenómenos do contraste de cor e de intensidade (veja-se por exemplo Seracky, *Kvantitativní urceni barevného kontrastu na rotujících kotoučích* — A determinação quantitativa do contraste de cores rotatórias, Praga, 1923); para a escultura é a lei da estabilidade do centro de gravidade. Destes princípios podem ser deduzidos alguns outros, por exemplo: da lei da simetria deduz-se a divisão fundamental da superfície de um rectângulo pela intersecção das diagonais (simetria absoluta). Há também outros princípios cuja relação com a base antropológica é muito menos unívoca que a destes, mas nem por isso podemos ignorar ou omitir alguns deles — como, por exemplo, o da secção áurea. Como superestrutura imediata

dos princípios constitutivos, é necessário considerar algumas normas convencionais antigas que, graças a um prolongado costume, adquiriram uma naturalidade que admite a deformação sem que esta as faça desaparecer do subconsciente, no qual existem em fundo (ver por exemplo o repertório das consonâncias na música, baseado nas oitavas, e que, como se sabe, vinha sofrendo uma ampliação gradual ao longo da evolução da música). Esta enumeração de princípios antropológicos não tem a pretensão de ser completa. Por mais que o fosse, é certo de antemão que a sua rede nunca poderia ser tão ampla e tão densa que pudesse conter em pormenor os equivalentes de todas as normas estéticas possíveis. No entanto, para poder supor que a norma estética tem, de modo global, um fundamento constitutivo, basta a existência da relação parcial entre ela e a base psicofísica.

Surge agora a questão de saber como funcionam estes princípios em relação às normas autênticas. Seria uma negação da história da arte supor-se que estes princípios são normas, mesmo ideais, cujo cumprimento, levado a efeito apenas na medida do possível que seja, representa uma perfeição estética. Isto porque, geralmente, na evolução da arte, os princípios fundamentais não só não são cumpridos como se observa até o contrário: os períodos que tendem à sua mais consequente manutenção alternam com outros períodos em que eles são respeitados o menos possível; os períodos de deformação mais ou menos radical são até os mais frequentes, e nem sempre os podemos classificar como períodos de decadência. Também é característico que um respeito extremamente rigoroso dos princípios antropológicos conduza à indiferença estética. O ritmo mecanicamente regular, a simetria de uma figura geométrica, etc., são esteticamente indiferentes. A grande importância dos princípios constitutivos consiste, todavia, em toda uma variedade de normas estéticas, tais como se nos mostram num estudo sincrónico (estático) ou diacrónico (temporalmente dinâmico), reduzindo a um denominador comum a constituição psicofísica do homem como género, de modo que estes princípios constituem um critério espontâneo tanto para a convergência como para a contradição entre as normas concretas e essa mesma constituição. Não servem para limitar a variabilidade evolutiva das normas mas sim para fazer de base fixa; e somente em relação a esta base pode a variabilidade ser percebida como violação de uma ordem⁽¹¹⁾. A força centrífuga, isto é, a tendência deformadora, não poderia manifestar-se sem a força centrípeta representada pelos princípios constitutivos. Shklovsky, que afirmava (no artigo

«A arte como método», em *Teoria da Prosa*) que a deformação artística significa dispêndio máximo de energia, somente podia ter razão supondo que nalguma parte fundamental, como traço positivo oculto, funcionava a lei da conservação da energia, pois, de outro modo, a deformação deixaria de ser o que é — deixaria de ser a negação da regularidade. E os princípios constitutivos são, precisamente, a expressão da máxima conservação da energia na esfera estética.

Nos parágrafos precedentes, temos vindo a procurar expor a justificação da multiplicidade de normas estéticas (a coexistência de normas em mútua concorrência); mas falta ainda uma explicação genética, isto é, temos de esclarecer como chega essa multiplicidade a realizar-se. Para tal, será preciso conceber a norma estética como facto histórico, ou seja, tomar como ponto de partida a sua variabilidade no tempo. É a consequência necessária do seu carácter dialéctico, acima mencionado. Por isso a norma estética apresenta uma variabilidade temporal semelhante à de outras normas; cada norma muda apenas pelo facto de ser aplicada repetidamente e de ter de adaptar-se às tarefas exigidas pela prática. Assim, por exemplo, as normas linguísticas — sejam elas gramaticais, lexicais ou estilísticas — transformam-se sem cessar. Mas a transformação é tão lenta — pondo de parte as formações linguísticas pertencentes à esfera da patologia linguística, quer dizer, as linguagens especiais — que parece invisível, convertendo o problema das transformações linguísticas num dos mais complicados problemas da linguística. Sob a influência do fim prático da língua e do facto de a sua função normal ser comunicativa e não criativa, as normas linguísticas são muito mais fixas que as normas estéticas — embora também variem. Há todavia normas ainda mais estáveis que as normas linguísticas, que, aplicadas a um material concreto, também se transformam: são, por exemplo, as normas legislativas, que, já pela sua denominação de «leis», manifestam tendência a ser aplicadas de maneira incondicional e sempre a mesma. Até Englis (*Teleologie jako vedeckého poznání* — A Teologia como forma de conhecimento científico, Praga, 1930), apesar de tentar distinguir o pensamento «normativo» simplesmente dedutivo do pensamento «teleológico» avaliador, assinala que «a interpretação *per analogiam*», necessária para resolver casos que o legislador, ao formular a lei, não contemplara mas que aparecem na prática, «não é uma interpretação, mas sim criação de novas normas; e os códigos legislativos contêm uma autorização especial para esse tipo de interpretações, coisa que não

seria necessária se realmente estivéssemos perante uma simples interpretação das normas existentes».

Também as normas estéticas se transformam quando são aplicadas. No entanto, enquanto as normas legislativas, quando não se trata de uma legislação real, se transformam dentro de limites muito estreitos, e as normas linguísticas sofrem transformações eficazes mas invisíveis, as transformações das normas estéticas dão-se em muito ampla extensão e bem à vista. A forma em que a transformação de uma norma é percebida não tem sempre a mesma intensidade em todos os sectores da esfera estética; a maneira mais patente é aquela que se observa na arte, onde a violação da norma estética é um dos recursos de efeito mais importantes. Encontramo-nos aqui no limiar da evolução da linguagem dos fenómenos artísticos; a sua problemática é ampla e complexa por causa das mútuas relações existentes entre os diversos problemas. Não podemos dedicar-nos aqui a uma explicação pormenorizada e sistemática (veja-se uma tentativa de esboço no nosso estudo sobre *Vznesenost přírody* — A dignidade da natureza, de Polák, Praga, 1934), mas, apesar disso, e em conformidade com o assunto a tratar no contexto deste estudo, temos de dizer algumas palavras acerca do processo pelo qual se transforma e multiplica a norma estética em arte.

A obra artística é uma aplicação não adequada da norma estética, de modo que o seu estado actual não se altera por virtude de uma necessidade involuntária, mas sim intencionalmente, e, por isso, geralmente, de maneira muito sensível. A norma é violada incessantemente. Mas é preciso assinalar que, ao examinar daqui para diante o aspecto evolutivo da norma estética, utilizamos a palavra «violação» num sentido diferente daquele em que a utilizámos atrás ao analisar a falta de cumprimento dos princípios estéticos; agora vamos entendê-la como relação entre a norma temporalmente precedente e a norma nova, diferente dela, que se encontra em processo de formação. A violação dos princípios constitutivos por uma norma concreta e a violação de uma norma mais antiga por uma norma nova são duas coisas diferentes. Na evolução, pode mesmo ocorrer que a norma conforme ao princípio constitutivo que lhe corresponde (por exemplo, na poesia, o ritmo que conserva rigorosamente o esquema métrico) seja considerada como uma violação quando é precedida de um período de deformação desse princípio: recordemos o dito de um teórico russo de poesia, segundo o qual é possível ouvir o silêncio se ele for precedido do ruído de um tiroteio. A história da arte, vista na perspectiva da norma estética, aparece-nos como uma

história das revoltas contra as normas dominantes. Daí se depreende o traço especial da arte autêntica, que consiste no facto de, na sensação que provoca, o prazer estético se confundir com o desagrado. Esta característica específica foi muito bem expressa por F. X. Salda quando disse: «A sensação que em nós produz uma obra de arte não é a sensação de uma coisa elegante e fina... mas sim a de uma coisa dura e rigorosa — de uma coisa que difere claramente do carácter convencional e da comodidade agradável da expressão artística corrente... Os conhecedores e amadores bem educados qualificam de crus os criadores artísticos autênticos no início da sua carreira e falam da sua arte como de uma coisa interessante e curiosa, mas não a valorizam como bela e de bom gosto» (*Boje o zítrek; Nová krása, její geneze a charakter — Lutas pelo futuro; a nova beleza, sua génese e seu carácter*). A expressão «bom gosto» utilizada por Salda recorda involuntariamente uma das violações mais radicais da norma estética a que a arte pode chegar: a violação da norma mediante o aproveitamento intencional do mau gosto.

Que vem a ser o mau gosto? Não é, de modo nenhum, tudo aquilo que não concorda com a norma estética de um dado momento da evolução. O conceito de «fealdade» é mais amplo que o de «mau gosto»; é feio, para nós, aquilo que nos parece em desacordo com a norma estética. Só falamos de mau gosto quando avaliamos um objecto produzido pela mão do homem, no qual observemos ao mesmo tempo tanto a tendência para cumprir uma determinada norma estética como a falta de capacidade para a realizar; os fenómenos da natureza podem ser feios mas não de mau gosto, a não ser nos casos excepcionais em que nos recordam o produto da acção do homem. O desagrado que nos causa um objecto de mau gosto não se funda, pois, unicamente na sensação de desacordo com a norma estética, mas é reforçado pela nossa aversão à incapacidade do seu autor. O mau gosto é, portanto, a mais aguda antítese da arte, que, já pela sua denominação, indica a capacidade de alcançar plenamente o objectivo proposto. E, apesar disso, a arte utiliza por vezes o mau gosto para chegar aos seus fins. Um exemplo instrutivo é o da arte plástica surrealista, que utiliza — como objectos que representa e como peças para montagens pictóricas e plásticas — produtos do período da maior degradação do gosto (os fins do século XIX), imitações industriais da arte e do artesanato artístico, páginas de revistas ilustradas, etc. Deste modo, a norma da arte «superior» é violada da maneira mais radical e o desagrado estético provocado faz parte do efeito artístico. Escolhemos o caso do

surrealismo por causa do apelo da forma pela qual se realiza a violação da norma estética. Embora noutras épocas e noutras correntes o desagrado estético não costume ser tão ostensivamente acentuado, ele é componente quase permanente da arte viva. Se agora nos interrogássemos como é possível que a arte, fenómeno estético privilegiado, possa provocar desagrado, teríamos de responder que o prazer estético, precisamente quando tem de obter a máxima intensidade (como a que se obtém na arte), necessita do desagrado estético como contraste dialéctico. Mesmo ao violar as normas ao máximo, o prazer é a sensação dominante produzida pela arte, e o desagrado é o recurso da sua intensificação; não é por acaso que, precisamente, a estética do surrealismo é manifestamente hedonista. O valor artístico é individual; também as componentes que produzem o desagrado se convertem, no conjunto da obra, em elementos positivos — mas apenas dentro da obra: fora dela e da sua estrutura voltam a assumir um valor negativo.

A obra estética viola, pois, até certo ponto, e por vezes em medida considerável, a norma estética válida num dado momento do processo. No entanto, mesmo nos casos extremos a tem também, ao mesmo tempo, de manter: há até períodos da evolução da arte em que o cumprimento da norma prevalece visivelmente sobre a sua violação. Mas há sempre numa obra artística qualquer coisa que a une ao passado e qualquer coisa que aponta para o futuro. Em geral, as tarefas são partilhadas entre diversos grupos de componentes, dos quais uns conservam a norma e outros a desintegram. No momento em que a obra artística aparece pela primeira vez perante o público, pode suceder que só chame as atenções aquilo que a distingue do passado; mas até nesses casos se revelarão mais tarde os laços que a unem ao que, numa dada evolução, a precedeu. O quadro *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet provocou, a seguir à sua primeira exibição em público, protestos contra o que nele se via de revolucionário e de inovador. Só o estudo posterior descobriu as relações de Manet com o seu precursor, Courbet, tanto no que respeita à composição como quanto à utilização das cores (veja-se a pormenorizada análise de Deri em *Die Malerei im XIX Jahrhundert*, Berlim, 1920). Mas mesmo quando avaliamos positivamente um fenómeno artístico é possível que a forte impressão que nos provoca a violação da norma nos não deixe ver os aspectos de conformidade com ela; é o que, por exemplo, M. Hysek demonstrou quanto à obra de Bezruc (*Tri kapitoly o Petru Bezrucovi — Três capítulos acerca de Petr Bezruc*, Brno, 1934).

Uma obra de arte autêntica oscila sempre entre os estados passado e futuro da norma estética: o presente, sob cujo ponto de vista a percebemos, surge como tensão entre a norma passada e a sua violação, destinada a fazer parte da futura norma. Como exemplo muito sugestivo, podemos mencionar a pintura impressionista. Uma das normas típicas e fundamentais do impressionismo é a tendência para reproduzir a percepção sensorial pura, não deformada por nenhuma interpretação intelectual ou emocional; neste aspecto, o impressionismo está em correlação com o naturalismo poético. Todavia, desde o início e em simultaneidade com essa tendência, há no impressionismo uma outra, que cada vez mais se afirma e a ela se opõe: é a tendência para alterar a coordenação real dos dados sensoriais acerca do objecto representado; neste sentido, o impressionismo — e especialmente o impressionismo tardio — está no mesmo caminho que o simbolismo poético. A transição entre as duas tendências contraditórias é possível por meio da anulação dos contornos lineares, e portanto também da perspectiva linear, transformando os contornos em combinações de manchas de cor sobre a superfície do quadro. E as duas tendências contraditórias são designadas pela história com o mesmo nome: impressionismo. Isto dá-se sempre na história da arte: nenhuma fase da evolução corresponde plenamente à norma herdada da fase anterior, antes cria, violando-a, uma norma nova. Uma criação que correspondesse plenamente à norma herdada seria uma standardização fácil de reproduzir, e deste limite só se aproximam as obras de epígonos: uma verdadeira obra de arte é irreproduzível e a sua estrutura, como já acima dissemos, é indivisível graças precisamente à diversidade estética das componentes que reúne num conjunto único. Com o correr do tempo, desaparece a sensação das contradições, até então equilibradas quase violentamente pela estrutura: a obra chega então a ser harmoniosa e bela (no sentido de produzir um prazer estético que nada vem perturbar). F. X. Salda escreveu, correctamente, que «a beleza ganha valor só sob uma perspectiva distante» (*Boje o zítrek, Nová krása, její geneze a charakter*). A estrutura vem a ser divisível nas diferentes normas, que já podem ser aplicadas sem prejuízo fora da esfera da estrutura em que foram criadas e até fora da esfera artística. Uma vez concluído este processo, a fase evolutiva, até então actual, passa a fazer parte da reserva histórica; mas as normas criadas por ela infiltram-se pouco a pouco em toda a ampla esfera estética — ou como conjuntos completos, cânones, ou como pedaços particulares (pequenos grupos de normas ou normas particulares isoladas). Tudo o

que acabamos de dizer acerca do processo de criação das normas é válido, na sua totalidade, no caso único de uma só formação: daquela arte que designamos, na falta de melhor nome, como arte «superior» — daquela cujo portador (com algumas limitações que adiante mencionaremos) costuma ser o estrato social dominante. A arte superior é a fonte renovadora das normas estéticas; há, a seu lado, outras formações artísticas (por exemplo: a arte de salão, a arte de «boulevard», a arte popular, etc.), mas estas, em geral, adoptam a norma já criada pela arte superior. Como já notámos no primeiro capítulo, além dos vários géneros de arte há ainda os fenómenos estéticos extra-artísticos, e aqui surge a seguinte pergunta: de que modo penetram neste sector as normas estéticas criadas pela arte superior?

Devemos recordar aquilo que já no primeiro capítulo sugerimos sobre a transição gradual entre a arte e os demais fenómenos estéticos. F. Paulhan (*Mensogne de l'art*, Paris, 1907) tem razão ao dizer que «as artes superiores, como a pintura e a escultura, são, a seu modo, também, artes 'decorativas': a finalidade de um quadro ou de uma estátua é decorar uma sala, um salão, uma fachada, uma fonte»; a esta citação precisamos acrescentar que as artes decorativas são para Paulhan «aquele tipo de produção que trabalha a matéria para lhe dar formas úteis ou apenas para decorá-la» — as artes decorativas, na concepção de Paulhan, e na concepção francesa em geral, não são, pois, já artes autênticas mas artesanato artístico e, por conseguinte, fenómenos estéticos extra-artísticos. Paulhan mostra que a função decorativa e também a função prática podem unir estreitamente a arte à esfera dos outros fenómenos estéticos. O. Hostinsky diz de forma ainda mais sugestiva: «Se consideramos arquitectura um portal com uma porta decorativa, com que direito consideraremos um armário de estilo ou outro móvel, fabricado pelo mesmo artesão, como obra de grau inferior?» (*O vyznamu prumyslu umeleckého* — Acerca da significação da indústria artesanal, Praga, 1887). O autor indica uma das pontes naturais entre a arte e o resto da esfera estética, mas há muitos outros caminhos pelos quais as normas passam da esfera da arte superior para a esfera extra-artística. Mencionaremos pelo menos mais um exemplo: a influência do gesto teatral sobre a esfera dos gestos ditos de «boa educação». Sabe-se que a «boa educação» tem, na sociedade, forte matiz estético (ver M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*), mas a sua função dominante é outra: é a de facilitar e regular os contactos sociais entre os membros da colectividade. Trata-se, pois, de um facto estético extra-artístico, e isto

é válido também para os gestos no mais amplo sentido da palavra, incluindo a mímica e os fenómenos linguísticos, em particular a entoação e a articulação. A função estética desempenha aqui a importante tarefa de amortecer a primitiva expressividade espontânea do gesto e de transformar o gesto-reacção em gesto-signo. No entanto, podemos observar outro fenómeno interessante: os gestos sociais diferem não só de país para país (mesmo entre países de culturas aproximadamente iguais e entre iguais classes sociais dentro deles) mas ainda de época para época no meu país. Para comprovar este fenómeno, basta observar pinturas e desenhos, especialmente gravuras e fotografias de uma época tão recente (relativamente) como os anos 40 e 50 do século passado. Os gestos mais convencionais, por exemplo a estação de pé, parecem-nos exageradamente patéticos: de pé, as pessoas colocam à frente a perna que não suporta o peso do corpo e as suas mãos parecem exprimir uma excitação desproporcionada para a situação, etc. A gesticulação social está, portanto, sujeita a uma evolução, mas qual é a fonte de tal evolução? Tal como a percepção sensorial, em particular visual e auditiva, evolui sob a influência da arte (a pintura e a escultura permitem ao homem experimentar de cada vez por novo modo o acto da visão, e a música renova o acto auditivo); tal como a poesia renova sem cessar no homem a sensação de, falando, realizar a sua relação criadora com o idioma, também a gesticulação tem a sua arte, que continuamente se renova: é a arte teatral desde sempre e, de há algum tempo também a esta parte, a arte cinematográfica. Para o actor, o gesto é um facto artístico em que domina a função estética. Isso lhe permite libertar-se do contexto das relações sociais e adquirir uma acentuada possibilidade de transformação. A nova norma, surgida desta transformação, passa então do palco para o público. A influência da arte cénica sobre o gesto é conhecida de há muito dos pedagogos e conduziu ao aproveitamento do diletantismo teatral como meio educativo (ver as representações escolares humanistas). Actualmente, esta influência manifesta-se de modo muito evidente na vida, principalmente através do cinema: temos podido observá-la nos últimos anos, especialmente em todo um sistema de gesticulação feminina (as mulheres são mais imitativas que os homens), a começar pela forma de caminhar e a acabar nos mais pequenos movimentos, como a forma de abrir a caixa de pó-de-arroz ou o jogo dos músculos faciais. Assim, as novas normas estéticas penetram directamente, vindas da arte, na vida quotidiana. Na esfera extra-artística, estas normas adquirem um valor muito mais

obrigatório que na arte que as criou, porque aí funcionam como critérios autênticos dos valores e não como mero pano de fundo para a violação.

Mas nem mesmo essa aplicação das normas é totalmente automática, porque também aqui a norma está sujeita à acção de várias influências — por exemplo, a da moda. A moda, na sua essência, não é um fenómeno preponderantemente estético, mas económico. H. G. Schauer define-se como «o domínio exclusivo de que no mercado beneficia um produto durante certo tempo», e o economista alemão W. Sombart dedicou todo um estudo ao aspecto económico da moda (*Wirtschaft und Mode*). Apesar disso, a função estética tem um papel muito importante entre as numerosas funções da moda (como a função social, às vezes a função política e, no caso da moda de vestuários, a função erótica). A moda exerce uma influência niveladora sobre a norma estética, suprimindo a múltipla competição de normas paralelas em benefício de uma só delas; depois da recente guerra mundial produziu-se, simultaneamente com a intensificação da moda — pelo menos na Checoslováquia —, a eliminação da diferença entre o modo de vestir das cidades e o do campo, assim como entre os das várias gerações. O nivelamento é compensado, por outro lado, pela rápida sucessão temporal das normas ditadas pela moda; não é preciso citar exemplos, encontraremos muitos ao folhear revistas de modas de anos sucessivos. O terreno da moda propriamente dito compreende só os fenómenos extra-artísticos, mas de vez em quando estende-se também à arte — em particular a alguns dos seus ramos laterais como a arte de salão ou a arte de «boulevard» — e manifesta-se principalmente ao exercer influência sobre o consumo; veja-se a popularidade dos quadros sobre certos temas na decoração doméstica corrente (por exemplo, os de ramos de flores, etc.). Até pode acontecer que, em cada habitação normal, sejam sistematicamente incluídas determinadas obras concretas — por exemplo, há alguns anos podíamos ver em muitos lares a *Crucifixão* de Max⁽¹²⁾.

Dissemos acima que a fonte donde provêm as normas estéticas é a arte superior, donde saem para penetrar nos outros sectores da esfera estética. No entanto, esse processo não é tão simples como se as normas se substituíssem umas às outras como, por exemplo, as ondas que atingem a costa depois de quebradas as anteriores. As normas que se tiverem fixado bem nalgum sector da esfera estética ou nalgum meio social podem sobreviver muito tempo; as normas novas estratificam-se gradualmente ao lado delas e assim surge a *convivência* e *com-*

petição de muitas normas estéticas paralelas. Há casos, principalmente no folclore, em que as normas estéticas perduram durante séculos inteiros. É, por exemplo, do conhecimento geral o facto de que «para as formas arquitectónicas, o camponês (checo) adoptou os modelos baseados no Renascimento e no Barroco tardios: para o vestuário, o traje regional e a sua decoração, são decisivas as formas do traje citadino e aristocrático em vários períodos da moda a partir dos princípios do século XVI; e, para a decoração ornamental pintada, talhada, bordada e aplicada, encontraremos modelos na pintura e na arte de talha ornamental do Renascimento e do Barroco tardios» (*Ceskoslovenská vlas tiveda* — História e geografia checoslovaca. VIII, Praga, 1935, p. 201). Quanto aos bordados populares checoslovacos, V. Prazák assinalou (*Bratislava*, VII, pp. 251 e segs.) que «o campesinato eslovaco ainda no século XIX e no século XX decorava os seus bordados com ornamentos renascentistas, introduzidos na Eslováquia pela moda aristocrática dos séculos XVI e XVII». Da poesia que oscila entre o folclore e a poesia culta podemos mencionar as inscrições dos anos 30 e 40 do século XIX encontradas no cemitério de Albrechtice, perto de Písek, que conservam — juntamente com a versificação silábica — todo o estilo da poesia barroca dos séculos XVII e XVIII — como testemunha, por exemplo, a comparação do trabalho do oleiro com a criação divina, tema típico não só da poesia barroca como da poesia medieval —, ou a descrição naturalista de um corpo decomposto pela doença, nos seguintes versos:

*Das pernas lhe caía sem cessar a carne podre
até que ficaram os ossos muito à mostra;
de pústulas se lhe cobriu toda a face,
e, para maior miséria, ficou cego* ⁽¹³⁾.

Basta comparar esta descrição com algumas descrições barrocas autênticas — por exemplo, a da *Canção da morte* de Koniás, citada por J. Vlcek (*Dejiny české literatury* — História da literatura checa, II, 1, p. 56), para ficar claro que, no caso das inscrições de Albrechtice, se trata de um anacronismo real do cânone poético barroco no momento em que se publicava *Maio*, de Mácha, a maior obra do romantismo checo ⁽¹⁴⁾. Nos dois primeiros casos que acabamos de mencionar (o folclore checo e eslovaco), a longevidade da norma é explicável por integração da norma e da função estética no sistema fixo de todas as normas e de todas as várias funções típicas do folclore (ver adiante), enquanto que o terceiro caso (as inscrições

sepulcrais) se explica, como vimos, pela existência de um género poético estancado, a poesia religiosa, arcaica já no momento em que foram feitas as inscrições.

Demos exemplos de anacronismos realmente evidentes no mundo das normas estéticas; esses casos são relativamente raros e possíveis apenas sob condições especiais. No entanto, a coexistência na esfera estética, por vezes muito estreita, de normas de diferentes épocas está na ordem do dia. Assim, por exemplo, se observarmos a poesia checa contemporânea encontraremos nela, à parte a estrutura que se pode denominar de «pós-guerra» (sabendo, bem entendido, que se trata de um conglomerado de vários cânones diferentes, em parte já consideravelmente petrificados), o cânone simbolista, o de *Lumír* ⁽¹⁵⁾, e, nalguma zona periférica, como por exemplo na poesia para adolescentes, até o de *Máj* (*Maio*, de Mácha) — isto é: ao todo, quatro conjuntos de normas. Também noutras artes poderíamos verificar que vigoram actualmente vários cânones: na pintura, por exemplo, todos, certamente, a começar pelo impressionismo e a terminar no surrealismo. Uma imagem ainda mais exacta que a criação nesta ou naquela arte nos poderia ser proporcionada pela estatística do consumo; por exemplo, no que respeita à literatura, as estatísticas das bibliotecas públicas. A coexistência de várias normas manifesta-se também fora da arte: assim, por exemplo, sabe-se bem que os objectos que são portadores de função estética, como os móveis, as roupas, etc., costumam ser classificados na produção e no comércio não apenas conforme o material e a confecção mas ainda conforme os vários estilos.

Numa mesma colectividade existe, pois, simultaneamente, toda uma série de cânones estéticos ⁽¹⁶⁾. Conhecemo-los não só pela experiência objectiva, de que damos exemplos, mas também pela experiência subjectiva. Do mesmo modo que cada um de nós é capaz de falar em várias formações da mesma língua, por exemplo em vários dialectos sociais, assim podemos também entender subjectivamente diversos cânones estéticos — ver os exemplos de poesia mencionados —, ainda que, em geral, apenas um deles nos pareça adequado e se adapte ao nosso gosto pessoal. Mas a coexistência de vários cânones diferentes na mesma colectividade de nenhum modo é pacífica: cada um deles tende a ser o único e a eliminar os outros; isto deduz-se do facto, atrás mencionado, de a norma estética procurar uma validade incondicional. A natureza expansiva dos cânones recentes manifesta-se com especial força perante os mais antigos. A mútua exclusividade dos cânones põe em permanente movimento toda a esfera estética. Com a

intolerância dos vários cânones se relaciona também a circunstância, assinalada por G. Tarde (*Les lois de l'imitation*, Paris, 1895, p. 375), segundo a qual as normas estéticas, tal como as normas éticas, têm às vezes aspecto negativo e são formuladas como proibições.

Os diversos cânones distinguem-se uns dos outros, como já vimos, pela sua cronologia relativa. Mas essa distinção não é unicamente temporal, é também qualitativa, pois o cânone é tanto mais facilmente compreendido quanto mais antigo, encontrando por isso menor oposição. Podemos, por isso, falar de uma autêntica hierarquia de cânones estéticos, em cujo vértice se encontra o mais recente, o menos mecanizado e menos relacionado com outros tipos de normas; enquanto que os cânones mais antigos, mais mecanizados e mais integrados com os demais tipos de normas se encontram na base. Mais adiante trataremos das relações da norma estética com as outras. Impõe-se-nos a ideia de a hierarquia dos cânones estéticos estar em relação directa com a hierarquia das classes sociais: a norma mais recente, que se encontra no cume, parece corresponder à classe social superior, e do mesmo modo a posterior graduação de ambas estas hierarquias parece ser a mesma, de modo que a camadas sociais sucessivamente mais baixas correspondem cânones sucessivamente mais antigos. Como esquema fundamental, de contornos aproximados, esta ideia tem certa justificação; mas não deve ser entendida dogmaticamente como incondicional prefiguração da realidade.

Antes do mais, não devemos esquecer que, para a relação entre a morfologia social e a norma estética, não só é importante a divisão da sociedade em classes (quer dizer: a estratificação vertical) mas também a sua divisão horizontal, por exemplo: as diferenças de idades, de sexo, de profissão⁽¹⁷⁾. Todos os tipos da divisão horizontal podem exercer influência nestes fenómenos: assim, por exemplo, a diferença de geração para geração pode provocar que membros da mesma classe social tenham gostos diferentes e que membros de classes diferentes, mas da mesma idade, coincidam consideravelmente quanto a gostos. As diferenças de geração são também foco da maior parte das revoluções estéticas, mediante as quais os novos cânones adquirem valor ou se vêem mudados de um meio social para outro. Também é muito corrente a diferença entre o gosto das mulheres e o dos homens, podendo por vezes ocorrer que a acção estética das mulheres tenha carácter conservador em comparação com a dos homens — tal se dá, por exemplo, no meio folclórico — e outras vezes dar-se o contrário, sendo então as mulheres as portadoras do gosto

progressista; veja-se o estudo de L. Schücking acerca da família como factor do desenvolvimento do gosto na literatura inglesa do século XVIII, onde é assinalado o papel das mulheres no aparecimento da novela sentimental (citado da tradução russa do livro *A Sociologia do Gosto Literário*, Leninegrado, 1928). Mas também não é necessário que o gosto mais recente esteja relacionado com a camada superior da sociedade. Assim, por exemplo, na Áustria do anteguerra e principalmente na Rússia, a classe socialmente dominante era a aristocracia; mas a arte superior, da qual saiu a renovação da norma estética, era domínio da burguesia.

Ao mesmo tempo, a relação entre a hierarquia estética e a hierarquia social é irrefutável. Cada classe social e até cada meio social (por exemplo, o campo e a cidade) tem o seu próprio cânone estético, que passa a ser um dos seus traços mais característicos. Quando, por exemplo, um indivíduo passa de uma classe baixa para outra mais elevada, esforça-se, geralmente, antes de mais nada, por adquirir ao menos os sinais exteriores do gosto dessa classe em que pretende ver-se inserido (mudança estética no vestuário, na habitação, na conduta social, etc.). Visto que a modificação do autêntico gosto pessoal é coisa extremamente difícil, o gosto espontâneo é um dos critérios seguros, embora por vezes ocultos, da origem de classe de uma pessoa. Sempre que numa determinada colectividade se manifesta a tendência para a eliminação da hierarquia social, essa tendência reflecte-se também na hierarquia dos gostos. Assim, por exemplo, o intenso desenvolvimento dos esforços socialistas para a liquidação das classes nos últimos decénios do século XIX foi conscientemente acompanhado pelo desenvolvimento do artesanato artístico, pela fundação de teatros populares e pelas tentativas de educação artística. No primeiro capítulo deste estudo já mencionámos a estreita correlação entre o desenvolvimento da indústria mecanizada e a activação do artesanato artístico; mas ao mesmo tempo existia e experimentava-se a ligação às tendências do desenvolvimento social. Já o inspirador dos esforços em prol da cultura estética J. Ruskin considerava os seus esforços como tentativas de melhorar a sociedade (aperfeiçoamento da moral pública, etc.), e os seus seguidores W. Morris e W. Crane eram homens de convicções socialistas. No III Congresso sobre Educação Artística, S. Waetzold pronunciou um discurso em que encontramos a seguinte passagem: «A nação está tão dividida, quer socialmente quer na sua vida espiritual, que entre uma classe e outra não há compreensão» — e acreditava que a educação artística viria a conseguir uma nova consoli-

ção da sociedade⁽¹⁸⁾. Até aqueles propagandistas da educação artística cujo ponto de vista não é socialista manifestam a opinião de que a arte e a cultura estética em geral devem servir como factores de união social; Langbehn, autor do escrito *Rembrandt als Erzieher*, quer, por este caminho, transformar a nobreza, a burguesia e os camponeses alemães em «eine Adelspartei im höheren Sinne». De par com o esforço de liquidar ou pelo menos atenuar a hierarquização social anda também o esforço pelo equilíbrio do gosto, e isso ao mais alto nível: a norma estética mais recente, e portanto mais elevada, deve converter-se em norma de todos⁽¹⁹⁾.

O desenvolvimento desta acção social, e ao mesmo tempo estética, verificou-se nos começos da revolução russa, época em que a vanguarda artística se uniu à vanguarda social. Mas, nos períodos seguintes da transformação social russa, surgiu um esforço no sentido de se encontrar o equivalente estético da sociedade sem classes na unificação do gosto a nível *médio*; os sintomas disso são, por exemplo, na literatura, o realismo socialista como regresso ao «cliché» pouco fresco da novela realista, quer dizer: ao cânone mais antigo, que já se encontrava em considerável declínio; e, na arquitectura, o classicismo de compromisso. A relação entre a organização social e a esfera das normas estéticas não se esgota nem é unívoca — nem sequer no sentido de, a uma determinada tendência social (por exemplo, ao esforço de liquidação das diferenças de classe), dever corresponder sempre e em todas as circunstâncias a mesma reacção na esfera estética: umas vezes, a tentativa de igualização dos cânones efectua-se ao nível mais elevado; outras vezes dá-se uma aceitação geral do valor médio; e noutras ocasiões propõe-se (veja-se a nota acerca de Tolstoi) a generalização arcaizante da norma estética do nível inferior.

A ligação entre a organização social e a evolução da norma estética é, evidentemente, indiscutível, assim como tem sua justificação o esquema do paralelismo entre as duas hierarquias; este paralelismo só é incorrecto quando o concebemos como necessidade automática e não como simples base de variantes evolutivas. Regra geral, as normas estéticas, ao envelhecer e esgotar-se, descem também na escala da hierarquia social. Este processo é muito complexo, porque nenhuma das camadas sociais é — por influência da estratificação horizontal — um meio homogéneo, e por isso se pode encontrar numa só classe, geralmente, vários cânones estéticos. Por exemplo, a esfera da classe social dominante não coincide, em geral, com a esfera da norma estética mais recente, nem mesmo quando a norma provém realmente dessa classe. Os portadores

da norma mais recente (quer como criadores artísticos quer como público) podem pertencer à juventude, que está em oposição à geração adulta que se encontra no poder (oposição essa que nem sempre é apenas de carácter estético). Outras vezes, os portadores da norma de vanguarda são indivíduos que entraram em contacto com a classe dominante não por nascimento mas por educação e que procedem de camadas inferiores — como, por exemplo, Mácha na poesia checa e uns decénios depois dele Neruda e Hálek⁽²⁰⁾. Tanto num caso como noutro — seja o da juventude contestatária ou o de indivíduos pertencentes a outras camadas sociais —, na própria classe dominante surge, a princípio, uma oposição contra a nova norma; e só depois de se atenuar essa oposição se pode ela converter em norma da classe realmente dominante. E assim poderíamos continuar a passar em revista, através deste prisma da disposição dos cânones estéticos, as outras classes sociais. Em todas elas encontraríamos grande complexidade; poucos casos encontraríamos em que o cânone estético se ligasse tão estreitamente a determinada formação social que tivesse dentro dela posição exclusiva ou não ultrapassasse os seus limites. Um exemplo do caso em que o cânone estético ultrapassa o meio em que tem raízes e intervém noutro meio vem mencionado no artigo de R. Jakobson e P. Bogatyriev «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens» (*Donum natalicium Schrijnen*, 1929): nos círculos cultos russos dos séculos XVI e XVII cultivava-se ao mesmo tempo a literatura e o folclore literário, cuja origem era, claro está, o campo. No entanto, apesar desta complexidade, o esquema do movimento descendente das normas estéticas caducas pelos degraus da hierarquia estética e social continua a ser válido.

Mas, com essa descida, a norma não perde o seu valor de uma forma real e irreparável, visto que, em geral, a camada inferior não a adopta passivamente, antes a recria activamente no âmbito da tradição estética do meio e do conjunto total dos tipos de normas válidas nele. Sucede também, por vezes, que o cânone que já desceu ao mais baixo nível se eleva repentinamente até ao próprio foco dos processos estéticos e se converte — bem entendido que com novo aspecto — numa norma jovem e actual. Este processo é frequente, principalmente na arte dos nossos dias: encontramos exemplos dele no estudo «Contradições dialécticas na arte moderna» (*Listy pro umení a kritiku* — Revista de arte e crítica, 1935). Neste sentido, podemos portanto falar de circulação das normas estéticas.

Mas há outro ponto importante que não deve ser esquecido num estudo sociológico das normas estéticas. É a relação que existe entre a norma estética e as outras normas. Até aqui, temos raciocinado como se a norma estética entrasse sozinha em contacto com a colectividade, sem levar em conta a totalidade dos tipos de normas reconhecidas nessa colectividade como critérios dos mais diversos valores. Adaptámos esta limitação metodológica a fim de simplificar a explicação. Na realidade, não há barreira intransponível a separar a norma estética das outras normas. Devido à proximidade entre elas, são característicos os casos em que a norma estética se converte noutra vice-versa. Assim a norma ética, realizada num romance pela contradição entre o herói bom e o herói mau, converte-se — como parte da estrutura poética — numa norma estética, e, com o tempo, transforma-se num «cliché» que já nada tem a ver com o valor ético autêntico e pode até ser concebido como cómico. Na actual arquitectura funcional, que repudia todo e qualquer critério estético, as normas práticas (por exemplo higiénicas, etc.) acabam por ser, na medida em que se integram na obra e às vezes apesar da vontade do arquitecto, também normas estéticas. Também podemos indicar casos contrários, de normas estéticas que se convertem em normas extra-estéticas: assim, um fenómeno linguístico insólito (por exemplo, uma inversão da ordem das palavras ou um grupo de palavras lexicalizado), que surge numa obra poética por motivos estéticos, pode depois passar à linguagem não poética, comunicativa, e acabar por fazer parte da norma linguística da comunicação. Algumas deformações da ordem das palavras, utilizadas por Mallarmé, convertem-se com o tempo em recursos estilísticos da linguagem escrita não poética, como atesta a frase do poeta Cocteau (*Le secret professionnel*): «Stéphane Mallarmé influi actualmente no estilo da imprensa diária sem que os jornalistas dêem conta disso».

Os estreitos contactos entre a norma estética e as outras normas permitem incluí-la na esfera da totalidade das normas. Por isso, ao tratar das relações entre a norma estética e a organização social, não devemos omitir a circunstância de se não tratar de um contacto entre dois fenómenos isolados (isto é, entre a norma estética e uma determinada componente da colectividade) mas sim do estabelecimento de uma relação mútua entre dois sistemas completos: a esfera (ou, melhor dizendo: a estrutura) das normas e a estrutura da sociedade, para a qual as normas dadas constituem o conteúdo da consciência colectiva. O modo como a norma estética estiver relacionada com as outras normas e incluída na sua estrutura

total determina, assim, em considerável medida, a sua relação com as demais formações sociais. Ao estudar a sociologia da norma estética temos de formular duas perguntas: a primeira refere-se à estreita relação da norma estética com as outras normas; a segunda, à sua posição de subordinação ou de superioridade no conjunto de todas as normas. As respostas serão diferentes, conforme os diversos meios sociais. Começaremos por esclarecer a primeira dessas duas questões, referente à intensidade da integração da norma estética entre as outras; como exemplo, oporemos um ao outro dois tipos de contextos de normas, correspondentes a dois meios sociais diferentes; por um lado, o contexto válido apenas para a classe social culturalmente dominante, criadora dos valores e normas culturais, e, por outro, aquele que corresponde ao meio social portador da cultura folclórica. Quanto à nossa questão, são dois meios realmente contraditórios.

O meio no qual as normas se constituem permite necessariamente que a relação entre elas seja relativamente livre, visto que é a liberdade que faz possível o intenso movimento evolutivo das várias normas. Com a autonomia da norma estética se relaciona também neste meio o direito do autor, reconhecido em considerável medida pela sociedade, de deformar na esfera da arte outras normas além da norma estética (por exemplo, as normas éticas), quando elas funcionam como componentes da estrutura artística, isto é, esteticamente; por isso também a chamada arte de «boulevard», quer poética quer plástica, costuma empregar a função estética para ocultar outras funções não toleradas pela sociedade. Libertando-se a função estética da sua ligação às outras, é natural que a norma estética evolua rapidamente e sofra mudanças violentas. Pelo contrário, num meio portador de cultura folclórica realmente inalterada (como, por exemplo, no nosso país, o meio rural da Rússia Transcarpática), os diversos tipos de normas encontram-se ligados muito estreitamente e constituem uma estrutura coerente, segundo observa a moderna investigação etnográfica baseada nas teses de Lévy-Brühl, Durkheim e outros autores (ver o trabalho do etnógrafo russo P. Bogatyriev, a partir exactamente de material recolhido na Rússia Transcarpática). Graças a esta união, a norma estética é muito menos variável no meio folclórico que em outros, e às vezes conserva-se durante séculos inteiros sem modificações apreciáveis. Alguns etnógrafos até deduziram deste facto uma tese exagerada, segundo a qual «o povo não produz, apenas reproduz». O que nesta afirmação está correcto, no que à norma respeita, é a observação de que o meio folclórico não cria a sua

norma, antes a adota da esfera estética — particularmente da arte — da classe dominante. Esta razão, no entanto, não basta para negar originalidade estética à produção popular. Pelo contrário, a etnografia moderna demonstrou que a diferença entre o folclore autêntico e a produção industrializada de objectos de folclore (a indústria de arte popular) consiste precisamente no facto de a produção industrial ser esquematizada e de a criação popular autêntica (por exemplo, os ovos da Páscoa ou os bordados) ser infinitamente variada e matizada. Mas essa variedade tem o carácter de mera variante da norma, não de uma sua violação contínua. A imobilidade da norma estética no folclore tem origem, como dissemos, na sua integração no sistema global das normas: no meio folclórico a união mútua entre normas é tão estreita que umas estorvam o movimento de outras⁽²¹⁾. Nisso se diferencia claramente o meio folclórico de outros meios, particularmente daquele que é o criador das normas e dos valores culturais, de que tratámos acima. Está claro que esta diferença tem considerável alcance para a característica das suas formações sociais mencionadas, e que a questão da união mútua de diversos tipos de normas é importante também para a sociologia da norma estética.

No entanto, mencionámos atrás outra questão importante para a avaliação sociológica das relações entre a norma estética e outras normas. É a questão de saber se, num dado meio social, a norma estética tende a dominar as outras ou se, pelo contrário, apresenta tendência para a subordinação no quadro do sistema total das normas. Também aqui recorreremos ao exemplo comparativo de dois meios, desta vez o meio culturalmente dominante (como no exemplo anterior) e o meio popular não folclórico, isto é, o meio popular urbano tal como no nosso país cristalizou na primeira metade do século passado em simultaneidade com o desenvolvimento das cidades — em especial das grandes. Do ponto de vista da união de vários tipos de normas, estes dois meios não se distinguem fundamentalmente um do outro: em ambos é muito mais livre a ligação entre normas que no folclore. Pelo contrário, diferenciam-se quanto à inserção hierárquica da norma estética. No meio culturalmente dominante — pelo menos no actual, tal como o conhecemos por experiência própria —, a norma estética adquire com muita facilidade a supremacia sobre as outras: por exemplo, as flutuações da arte-pela-arte que, começando no século passado, apareciam insistentemente nas mais diversas correntes artísticas (por exemplo, na literatura francesa do período realista na obra de Flaubert e pouco

depois nas obras dos simbolistas), e as paralelas flutuações do pan-esteticismo fora da arte. Trata-se, naturalmente, de uma mera tendência para a supremacia da função estética e não de um predomínio real e duradouro. Outras vezes levanta-se uma resistência contra o predomínio da função estética, resistência que, precisamente pela sua intensidade, dá testemunho da força da tendência a que se opõe. Ora, em contrapartida, na camada popular prevalecem, em geral, sobre a função estética e sobre a norma estética, outras normas, mesmo em criações que podemos considerar como arte; a norma suprema da «mais modesta das artes» (expressão de J. Capek) não é a mesma estética. Acerca da arte plástica popular escreve J. Capek com razão *Maliri z lidu* (Pintores do povo), no livro *Nejskromnejsi umení* (A mais modesta das artes), comparando-a com a arte superior: «As grandes estátuas e os grandes quadros reclamam a nossa admiração, exprimindo de maneira suprema a beleza e o poder do mundo e da vida. A arte mais modesta, de que quero falar, também os invoca: quer representar de forma pura as coisas úteis, necessárias ao homem; está impregnada de devoção ao trabalho e à vida e entre um e outra conhece também as obrigações e as alegrias; não se propõe elevadas metas, antes realiza a sua modéstia de uma maneira pura e comovedora, e isso é já um mérito considerável. Quer apenas ser um intermediário entre as coisas de uso quotidiano e o homem; e a sua linguagem, ainda que pobre e pouco pretenciosa, tem rara graciosidade e fervor silencioso, é natural e é autêntica». É evidente que, sobre a norma estética e sobre a função estética, prevalecem, na arte popular não folclórica, outras funções e outras normas — em particular as utilitárias («representar as coisas úteis») e em parte também as emocionais («maneira pura e comovedora»). É na lírica popular urbana que o aspecto emocional alcança claro predomínio sobre o aspecto estético: «Maria não canta que José a quer e vão casar dentro de um ano, mas sim que o José de olhos azuis anda atrás de outra. Enquanto esfrega o soalho, ela não canta que quer dar um passeio pela Strovka, mas sim que deseja estar nada mais nada menos que numa tumba escura... No fundo, Maria não é um ser profundamente melancólico; pelo contrário, mais parece dada a chistes e brincadeiras. Então, querendo elevar-se a mais altas esferas (e nisso consiste, ao fim e ao cabo, a tarefa mais importante da poesia e da música), eleva-se à esfera dos sentimentos tristes e desconsoladores: nada a enobrece tanto como imaginar-se num caixão com uma coroa de flores na cabeça» (K. Capek, *Písne lidu prazského* (Canções do Povo praguês, ed. Marsyas).

A excitação emocional, não como reacção imediata à realidade mas como pura função do objecto, isto é, da canção cantada, domina, portanto, na poesia popular das cidades; e a norma emocional prevalece, nela, sobre a norma estética: quanto mais comovente a canção, maior o seu valor. Para a diferença entre a hierarquia das normas na poesia popular e na poesia superior é característica a transformação que se verifica quando a forma da poesia popular urbana penetra na prosa escrita: a sua norma emocional muda imediatamente de substância e converte-se em estética (ver o artigo acerca de Vítězslav Hálek em *Slovo a slovesnost*, I, 1935). A diferença entre a supremacia da função estética e a sua subordinação corresponde, portanto, à diferença social entre a camada que é portadora dos processos culturais e a camada popular urbana.

Acabamos de esclarecer, em traços gerais, a sociologia da norma estética. Verificámos que a maneira de abordar o problema da norma estética de um ponto de vista sociológico não é apenas uma das formas possíveis ou laterais: juntamente com o aspecto noético do problema, é uma necessidade fundamental, pois permite averiguar em pormenor a contradição dialéctica entre a variabilidade e a multiplicidade na norma estética e a sua pretensão de invariabilidade incondicional. Assinalámos, além disso, que, provindas da arte daquela classe social que é portadora dos processos culturais, as normas estéticas renovam-se continuamente: as mais antigas descem, geralmente, na escala da hierarquia social e, frequentemente, tendo alcançado o nível mais baixo, voltam a elevar-se repentinamente e a penetrar na arte da classe culturalmente dominante. Isto, claro, não é senão um esquema geral que no processo real se complica, tanto pelas influências da estratificação horizontal da sociedade como pela variabilidade das relações existentes entre a norma estética e as demais normas — variabilidade que depende da solidez da união recíproca entre os vários tipos de normas e da sua hierarquização. O próprio esquema geral, e ainda mais as suas complicações, dão testemunho do facto de a norma estética não dever ser concebida como regra que funcione *a priori* e de não poder medir com exactidão de máquinas as condições óptimas do prazer estético, sendo antes uma energia viva que com toda a multiformidade das suas manifestações — e precisamente mediante essa multiformidade — organiza a esfera dos fenómenos estéticos e determina a direcção do seu processo. Por outro lado, embora a possibilidade de haver uma norma estética geralmente válida e *a priori* seja uma possibilidade ilusória — já que os princípios antropológicos do ritmo, da sime-

tria, etc., apesar da sua grande importância para a noética estética, não são normas estéticas ideais —, resulta que a norma estética existe e actua realmente e que o reconhecimento da sua variabilidade não implica, de nenhum modo, o não reconhecimento da sua importância e muito menos a negação da sua existência.

3.

Tendo analisado a função estética e a norma estética, vamos agora estudar o valor estético. À primeira vista, poderia parecer que a problemática do valor estético ficou esgotada no estudo da função estética, ou seja, da força que cria o valor, e no estudo da norma estética, que é a regra com que o avaliamos. Mas já nos dois capítulos antecedentes assinalámos que:

1. A esfera da função estética é mais ampla que a esfera do valor estético no sentido estrito da palavra, pois que, nos casos em que a função estética apenas acompanha outra função, a questão do valor estético é também secundária na avaliação da acção ou objecto dados;

2. O cumprimento da norma não é uma condição indispensável do valor estético, especialmente onde este valor predomina sobre os outros — quer dizer: na arte.

Disto se depreende que a arte é a esfera própria do valor estético, pois é ela a esfera privilegiada dos fenómenos estéticos. Enquanto, fora da arte, o valor se subordina à norma, aqui é a norma que se subordina ao valor: fora da arte, o cumprimento da norma é sinónimo de valor, mas, na arte, a norma é frequentemente violada — e, mesmo quando é respeitada, o seu cumprimento é um recurso e não um objectivo.

O cumprimento da norma produz o prazer estético; mas o valor estético, ao mesmo tempo que o prazer, pode também incluir fortes elementos de desagrado sem que a sua integridade seja por isso afectada; veja-se F. W. J. von Schelling, *Schriften zur Philosophie der Kunst*, Leipzig, 1911, p. 7: «In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön». A aplicação da norma estética subordina um caso individual à regra geral e diz respeito a um só aspecto do objecto, à sua função estética, que não tem de ser, necessariamente, dominante. Em contrapartida, a avaliação estética aprecia o fenómeno em toda a sua complexidade, já que todas

as funções e valores extra-estéticos são concebidos como componentes do valor estético (ver o nosso artigo *Básnické dílo jako soubor hodnot. Jízdní rád literatury a poezie* — A obra poética como conjunto de valores. Planificação da literatura e da poesia — na nossa edição, páginas 169 e seq.). Por isso mesmo, a avaliação estética concebe a obra de arte como um conjunto (uma unidade) fechado e actua de modo individualizante; o valor estético na arte manifesta-se como único e irrepetível.

A problemática do valor estético tem de ser investigada, portanto, em si própria. O seu problema fundamental é o da validade e alcance da avaliação estética. Partindo dela, abre-se-nos caminho em duas direcções: numa, para a averiguação da variabilidade do acto concreto da avaliação; e noutra para a averiguação dos requisitos noéticos da validade objectiva (isto é, independente do receptor) do juízo estético.

Atentemos, para começar, na primeira destas questões, a da variabilidade da avaliação estética actual. Encontramo-nos logo, plenamente, no âmbito da sociologia da arte. Antes do mais, a obra artística, em si, não é, de nenhum modo, um ser permanente: a cada mudança temporal, espacial ou de meio social muda também a tradição artística actual, por cujo prisma é entendida a obra; e, sob a influência destas variações, muda também o objecto estético, que corresponde, na consciência dos membros de uma determinada colectividade, ao artefacto material, isto é, à criação do artista. Por conseguinte, mesmo que uma determinada obra seja positivamente avaliada em duas épocas diferentes, o objecto da avaliação é de cada vez um objecto estético diferente — em certo sentido é outra obra de arte. É natural que, variando assim o objecto estético, mude também, com frequência, o valor estético. Observa-se amiúde, na história da arte, que o valor de uma certa obra se transforma no decorrer dos tempos de positivo em negativo e vice-versa, de superior ou excepcional em medíocre, etc. É muito frequente ver-se uma repentina subida, seguida de uma descida e de nova subida, que porém atinge desta vez um grau diferente de valor estético (ver a nossa monografia sobre o livro de Polák, *Vznesenost přírody* — A dignidade da natureza, nos *Cadernos Filológicos* da Academia checa, Praga 1934). Em troca, há obras artísticas que se conservam durante muito tempo a nível elevado, sem nenhuma queda; são os chamados «valores eternos», como, por exemplo, na poesia os poemas de Homero, valorizados a partir do Renascimento; na arte dramática as obras de Shakespeare ou de Molière, na pintura as obras de Rafael ou de Rubens. Em-

bora cada época veja essas obras de uma maneira diferente — facto que é claramente demonstrado pela evolução da concepção cénica das peças de Shakespeare —, elas ocupam sempre, ou quase sempre, o lugar mais alto da escala de valores estéticos. Mas seria um erro entender isto como invariabilidade. Em primeiro lugar, é provável que uma observação mais pormenorizada faça vir à luz, mesmo nestes casos, oscilações por vezes consideráveis; e, em segundo lugar, o conceito de valor estético, mesmo sendo culminante, não é unívoco: há diferenças entre as obras cujo valor sentimos como «vivo» ou «histórico», «representativo» ou «escolar», «exclusivo» ou «popular», etc. Com todos estes matizes a alternar progressivamente uns com os outros, ou a coexistir simultaneamente parte deles⁽²⁾, a obra artística pode continuar a figurar sempre entre os valores «eternos», e esta permanência não será um estado mas — tal como no caso das obras que sobem e descem na escala — um processo.

Portanto, o valor estético é variável em todos os seus graus e é impossível a sua imobilidade passiva. Os valores «eternos» mudam e transformam-se — em parte mais lentamente, em parte de modo menos perceptível do que aqueles que se encontram em níveis inferiores. Mas o próprio ideal da invariável durabilidade do valor estético, independente das influências exteriores, não é, em todas as épocas e em todas as circunstâncias, o mais alto e o único desejável. E, além da arte que é criada com a intenção de durar e valer o mais prolongadamente possível, há também a arte destinada já na intenção do artista a uma validade passageira, isto é, criada para o «consumo». Por exemplo, temos na poesia as obras de ocasião ou os criptogramas criados pelo artista para um estreito círculo de amigos, ou ainda as obras-testemunho, que dependem tematicamente do conhecimento de determinadas circunstâncias conhecidas apenas na sua própria época ou num pequeno meio social. Nas artes plásticas, a pretensão de durabilidade de um certo valor artístico manifesta-se muitas vezes na escolha do material. Por exemplo, uma escultura de cera nasce, evidentemente, com diferentes pretensões de durabilidade que outra de mármore ou de bronze; um mosaico aparece com diferentes intenções de duração e de valor que uma aquarela, etc. A arte de «consumo» está, pois, em contínua oposição à arte «duradoura». No entanto há períodos em que os artistas dão preferência a efeitos de curto prazo, mas intensos, em vez de efeitos que se reforcem paulatinamente e cheguem a ser duradouros. A arte actual pode servir de exemplo sugestivo. O período do simbolismo continuava ainda a perseguir

o valor duradouro e independente das modificações do gosto e dos receptores ocasionais. O desejo de conseguir uma obra «absoluta» fazia Mallarmé fracassar; o nosso Brezina exprime, em certa ocasião, a convicção de ser possível encontrar «uma formação métrica tão elaborada que não haja outra mais perfeita» (veja-se a nossa *Introdução* à edição de Hartl dos *Zalmy* — Salmos, de Hlaváček, Praga, 1934, p. 12). Comparemos tudo isto com a declaração de um artista actual, A. Breton (*Point du jour*, Paris, p. 200): «Picasso é, a meu ver, tão grande apenas porque se tem mantido permanentemente em posição defensiva perante as coisas do mundo exterior, incluindo aquelas que ele próprio criou; porque estas criações não eram para ele senão meros *momentos* do seu contacto com o mundo. Procurava a transitoriedade e o efêmero em si próprio, ao contrário dos artistas que buscavam orgulho e satisfação. Decorridos 20 anos, amareleceram os recortes de jornais (que colara nos seus quadros), cuja tinta de impressão, outrora fresca, contribuiu consideravelmente para a insolência desses magníficos *papiers collés* de 1913. A luz fez desbotar os grandes recortes azuis e cor-de-rosa, e a maliciosa humidade fê-los retorcer-se. As maravilhosas guitarras, feitas de finas tabuinhas, autênticas pontes do acaso porfiadamente construídas dia a dia sobre uma torrente de cantares, não aguentaram a frenética corrida do cantor. Mas tudo isto se passa como se Picasso tivesse contado com este empobrecimento, este esgotamento, esta decomposição. Como se ele quisesse de antemão render-se numa luta de resultado evidente mas na qual, apesar de tudo, combatem contra os elementos as coisas criadas pela mão do homem para da condescendência deles obter aquilo que tão valioso é por ser tão extremamente autêntico no próprio processo da sua desaparecimento».

A variabilidade do valor estético não é, portanto, um mero fenómeno secundário resultante da «imperfeição» da criação e da percepção artísticas, da incapacidade do homem de alcançar o ideal — antes pertence à própria essência do valor estético, que não é um estado (*ergon*) mas um processo (*energia*). Por isso, mesmo sem mudanças de tempo e de espaço, o valor estético aparece como um processo multiforme e complexo, cujas manifestações são, por exemplo, os desacordos entre os críticos acerca das obras recentes, a instabilidade de gostos no mercado artístico e livreiro, etc.; também neste aspecto nos pode servir de exemplo a época actual, com as suas rápidas modificações de gosto artístico, que se manifestam, por exemplo, numa súbita desvalorização de obras

poéticas no mercado do livro, na aparição e desaparecimento rápidas de valores no mercado das artes plásticas, etc. Tudo isto é, naturalmente, apenas um filme acelerado do processo que em todas as épocas se verifica. As razões desta dinâmica são, como assinalou Karel Teige no seu livro *Jarmark umení* (A feira da arte, Praga, 1936), sociais: a relação livre entre o artista e o consumidor (o cliente), entre a arte e a sociedade. Mas, em épocas anteriores, o processo do valor estético reagia também de um modo sempre muito vivo à dinâmica das relações sociais, sendo ao mesmo tempo predeterminado por ela e sobre ela retroagindo.

A sociedade cria instituições e órgãos por meio dos quais influi sobre o valor estético, regulando a avaliação das obras. São elas, por exemplo, a crítica, a peritagem artística, a educação artística (incluindo nela as escolas de arte e as instituições cujo objectivo é a educação da percepção passiva), o mercado de obras de arte e os seus meios publicitários, os inquéritos sobre quais as obras de maior valor, as exposições artísticas, os museus, as bibliotecas públicas, os concursos, os prémios, as academias e por vezes também a censura. Cada uma destas instituições tem as suas tarefas específicas e pode ter ainda outros objectivos além do de exercer influência sobre o estado e evolução da avaliação estética (assim, por exemplo, os museus têm por tarefa reunir material para investigação científica, etc.), e estas outras tarefas podem por vezes ser as principais (por exemplo, no caso da censura, é a regulação das funções extra-estéticas da obra segundo o interesse do Estado e do regime social e moral estabelecido); apesar disso, todas as funções participam da influência da instituição sobre o valor estético, e ao mesmo tempo são expoentes de tendências sociais determinadas. Assim, por exemplo, o juízo do crítico é interpretado umas vezes como busca de valores estéticos objectivos, outras como manifestação da reacção pessoal do crítico perante a obra julgada, outras como popularização de obras artísticas novas e dificilmente compreensíveis pelos profanos, outras ainda como propaganda de uma corrente artística: tudo isto são componentes de uma actividade crítica, prevalecendo sempre uma delas em cada caso concreto. Mas, antes de mais nada, um crítico é sempre porta-voz ou, pelo contrário, detractor, e em alguns casos dissidente de uma determinada formação social (classe, meio, etc.). Arne Novák mostrou muito bem, na sua conferência sobre a história da crítica checa pronunciada no Círculo Linguístico de Praga (Abril de 1936), que, por exemplo, a crítica negativa do poema *Maio* de Mácha, feita por Chmelensky,

não é apenas uma manifestação de casual desagrado pessoal do crítico perante a obra de Mácha mas, ao mesmo tempo, e principalmente — no contexto da actividade crítica de Chmelensky e das suas opiniões teóricas quanto ao papel da crítica —, corresponde aos esforços de um reduzido meio literário da época para impedir o afluxo de valores estéticos inusitados que pudessem corroer o gosto e a ideologia desse meio. Como demonstrou Arne Novák naquela conferência, é característico daquele momento, ou de um pouco mais tarde, um aumento dos leitores, não apenas em número mas também em distribuição por camadas sociais.

O processo de avaliação estética está, pois, relacionado com a evolução social, e a sua investigação constitui um capítulo da sociologia da arte. Além disso não devemos esquecer o facto, já mencionado no capítulo anterior, de numa dada sociedade não haver uma só arte poética, plástica, etc., mas sempre várias, simultaneamente — como, por exemplo, a arte de vanguarda, a arte oficial, a arte de «boulevard», a arte popular urbana, etc. —, e de, portanto, haver também várias escalas de valor estético. Cada uma destas formações tem a sua vida própria, e todas elas se entrecruzam e interpenetram, por vezes, mutuamente. Um valor que numa delas tenha perdido validade pode passar, descendo ou subindo, a outra formação. Visto que esta estratificação corresponde à estratificação social, embora nem sempre directa e exactamente, a variedade das camadas na arte contribui para o complexo processo da criação e transformação dos valores.

Devemos finalmente acrescentar que o carácter colectivo e incondicional da avaliação estética se reflecte também nos juízos estéticos individuais. As provas são muitas: assim, por exemplo, os inquéritos realizados por algumas editoriais comprovaram que, na maioria dos casos, os leitores decidem comprar um livro não por causa dos juízos da crítica profissional, que parecem exprimir em demasia o gosto individual dos críticos, mas por causa das recomendações de pessoas amigas pertencentes à mesma comunidade de leitores que o comprador (veja-se L. Schücking, *Die Soziallogie der Literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig e Berlim, 1931, p. 51); também é sabida a autoridade dos inquéritos anualmente feitos entre leitores; os coleccionadores de obras de arte plásticas decidem-se às vezes por uma determinada obra apenas porque o nome do seu autor é ao mesmo tempo uma etiqueta de valor geralmente reconhecido; assim se explica o esforço dos comerciantes para criar esses nomes-valores (K. Teige, *Jarmark umení* — A feira da arte, pp. 28 e seg.) e também a

importância dos peritos de arte, cujo papel consiste em identificar os autores das obras e julgar da autenticidade destas (M. J. Friedländer, *Der Kunstkenner*, Berlim, 1920).

O valor estético é, pois, um processo cujo movimento é determinado, por um lado, pela evolução imanente à própria estrutura artística (ver a tradição actual sob ângulo é avaliada cada obra) e, por outro lado, pelo movimento e pelas mudanças da estrutura do convívio social. A colocação da obra de arte num certo grau da escala de valores estéticos e a sua permanência nele; nalguns casos, a mudança de posição ou mesmo a total exclusão do sistema de valores estéticos, dependem de outros factores para lá das propriedades da própria criação material do artista, que é a única coisa que permanece, que passa de uma época para outra, de um lugar para outro, de um meio social para outro. Não é possível falar de relatividade, pois, para a pessoa que avalia, situada num determinado ponto do tempo e do espaço, e dentro de um meio social concreto, tal ou qual valor de cada obra aparece como uma qualidade necessária e permanente.

Mas teremos solucionado — ou, melhor dizendo: teremos eliminado — o problema da objectividade do valor estético acrescentado a uma obra material? Este problema, que tem vindo a ser abordado ao longo de séculos, tanto de um ponto de vista metafísico como tomando por base a constituição antropológica do homem ou tomando a obra como expressão singular, e portanto definitiva, carecerá de toda e qualquer validade e permanência? Mesmo reconhecendo a variabilidade da avaliação estética, existem fenómenos que mostram como este problema continua de pé. Como explicar, por exemplo, o facto de que, entre obras da mesma corrente artística e até do mesmo artista, quer dizer, entre obras que apareceram aproximadamente dentro do mesmo estado da estrutura artística e sob as mesmas condições sociais, há umas que, com toda a evidência, parecem ter maior valor que outras? É igualmente evidente que, entre uma avaliação entusiasticamente positiva e outra violentamente negativa, não há um abismo tão profundo como entre estas duas avaliações, por um lado, e a indiferença, por outro; costuma suceder até que o elogio e a reprovação se encontrem simultaneamente na avaliação de uma mesma obra. Não será isto um indício do facto de a concentração da atenção — seja aprovativa seja de rejeição — sobre uma determinada obra se poder basear, pelo menos em certos casos, num valor estético objectivamente superior? Como compreender, sem admitir a existência de um valor estético objectivo, o facto de uma obra de arte poder ser con-

siderada como valor estético positivo até por aqueles críticos que, de outro ponto de vista, têm uma atitude de violenta rejeição quanto a ela — como sucedeu, por exemplo, quando a crítica checa contemporânea aceitou o poema *Máj* de Mácha? A história da arte, embora a sua metodologia procure reduzir, dentro do possível, a participação da avaliação a valores historicamente explicáveis (ver o livro de Polák, *Vznesenost přírody*, pp. 6 e seg.), choca, apesar disso, com o problema do valor que uma obra possui independentemente dos seus aspectos históricos; até se pode afirmar que a existência deste problema é provada pelas contínuas tentativas de limitação da sua influência na investigação histórica. Temos, finalmente, de recordar que cada tentativa de impor um novo valor estético em arte, assim como cada contra-ataque dirigido contra essas tentativas, se organiza em nome do valor objectivo e duradouro; só a suposição da existência de um valor estético objectivo pode explicar o facto de «um grande artista não poder compreender que a vida poderia ser exprimida, ou a beleza formulada, por meios diferentes daqueles que ele escolheu» (O. Wilde, *The Critic As Artist*).

O problema da existência de um valor estético objectivo, independente das influências exteriores, não pode, portanto, ser menosprezado. Mas, para abordar a sua solução, temos de preparar-nos com uma cuidadosa análise desse conceito de «valor estético objectivo». Não há dúvida de que a arte que o homem cria para o homem é incapaz de criar valores independentes do homem (quanto às manifestações da função estética no exterior da esfera artística, assinalámos no capítulo anterior que o efeito estético não pode ser considerado como uma característica duradoura das coisas). O ponto de partida, por exemplo, da filosofia escolástica (ver J. Maritain, *Art et Scholastique*, Paris, 1927, pp. 43 e seg.), e que se repercute, por exemplo, na obra de Wilde, consiste na distinção entre o ideal invariável da beleza e as suas realizações variáveis, e pode parecer válido apenas enquanto deduzido de todo o sistema metafísico; fora deste, tem o valor duvidoso de uma saída forçada. Não querendo incorrer no erro de confundir a noética com a metafísica, poderíamos ter em conta — tal como fizemos ao estudar a norma estética — a constituição antropológica do homem, constituição que é comum a todas as pessoas e que é válida como base da relação invariável entre o homem e a obra; relação que, projectada num fenómeno material, poderia parecer o valor estético objectivo. O inconveniente, no entanto, consiste no facto de a obra artística, globalmente considerada (pois só o conjunto é um valor

estético), é, em toda a sua essência, *um signo* que se dirige ao homem como membro de uma colectividade organizada e não simplesmente como uma constante antropológica. É bem justa a frase de Wilde acerca da arte (*The Critic As Artist*): «O sentido de cada criação bela depende tanto daquele que a percebe como daquele que a criou. E é mesmo o observador quem empresta mil significados a um objecto belo e o converte em maravilhoso perante nós, fazendo-o entrar em contacto com a época, de modo a acabar por fazer parte essencial das nossas vidas».

Mesmo na investigação das possibilidades noéticas e das premissas *objectivas* do valor estético se não pode, pois, fugir ao carácter social da arte. Não se trata já, bem entendido, da investigação das relações entre uma obra de arte concreta e uma colectividade concreta, mas sim de leis geralmente válidas e características das relações entre a obra de arte como valor estético, em geral, e uma colectividade qualquer ou um membro de qualquer colectividade. Uma reflexão deste tipo só pode ter como resultado um quadro geral, cujo conteúdo se modifica de acordo com cada caso concreto e que não permite a dedução de regras críticas específicas. Além disso, é evidente que, sendo variável a avaliação, uma justificação concreta de um juízo estético é válida apenas com respeito à relação existente entre a obra e *aquela* sociedade ou *aquela* formação social a partir de cujo ponto de vista o juízo é pronunciado. Numa óptica temporal e socialmente limitada, o valor estético de geral validade só pode ser instintivamente suposto e a sua verificação indirecta só é possível depois da confrontação de juízos de muitas épocas e meios. De qualquer modo, muito mais importante que as regras é a questão fundamental de saber se o valor estético é uma realidade ou uma aparência ilusória.

O ponto de partida que se nos oferece para responder a esta pergunta é o carácter de signo (semiológico) da arte, que acima assinalámos. Em primeiro lugar, necessitamos de explicar concisamente o que é, em geral, a essência do signo. A definição corrente é a seguinte: um signo é algo que substitui uma coisa e a ela se refere. Com que finalidade se emprega o signo? A sua mais característica função é servir para a comunicação entre os indivíduos como membros de uma mesma comunidade; essa é, principalmente, a finalidade da linguagem, que é o mais desenvolvido e completo conjunto de signos. Mas é preciso assinalar que, além da função comunicativa, o signo pode ainda possuir outras funções; por exemplo, o dinheiro é um signo que substitui outras realidades em função de valores económicos, mas o seu objectivo não é a comunicação, antes

facilitar a circulação das mercadorias. O mundo dos signos comunicativos, no entanto, é de uma enorme extensão: qualquer facto se pode converter em signo comunicativo. E a esse mundo pertence também a arte, embora de uma maneira que a diferencia de qualquer outro signo comunicativo.

Para verificar essa diferença específica que caracteriza a arte como signo, dirigiremos primeiramente a nossa atenção para aqueles tipos de arte em que a função comunicativa se manifesta com maior clareza, pois são precisamente essas artes as que permitem a comparação. São a poesia e a pintura. Uma obra poética ou pictórica contém, geralmente, uma mensagem; mesmo que, como sucede nalguns períodos da sua evolução, a função comunicativa diminua até alcançar o grau zero (por exemplo a pintura absoluta, o suprematismo, a poesia em linguagens artificiais), essa diminuição não representa um estado normal, mas sim a sua negação. Do mesmo modo, a linguística moderna fala da terminação «zero», e não de ausência de terminação, nos casos das formas gramaticais que, carecendo de terminação, se distinguem por este facto daqueles que a possuem. Como a terminação faz parte do próprio conceito de forma gramatical, assim a comunicação, quer dizer, o tema (conteúdo), faz parte do conceito da pintura e da poesia. A pintura e a poesia são artes temáticas. No entanto, a comunicação contida numa obra poética ou pictórica é uma comunicação autêntica ou distingue-se de algum modo da comunicação? E como? O característico da obra poética e da obra pictórica reside em que nelas a função estética, predominando sobre a função comunicativa, transforma a própria essência da comunicação.

Uma obra de poesia épica falará — tal como uma manifestação puramente comunicativa — de um acontecimento ocorrido em tal ou tal parte, em tal ou tal época, em tais ou tais circunstâncias e com tais ou tais personagens; mas haverá uma diferença: enquanto concebemos determinada manifestação como comunicação, o importante para nós é a relação entre a informação e a realidade a que ela se refere. Isto significa que o receptor que percebe essa manifestação se interrogará — sem formular expressamente a pergunta — se aquilo que é narrado aconteceu realmente ou se as circunstâncias do sucedido foram de facto as que são indicadas. Isto não quer dizer que a resposta a tais perguntas tenha necessariamente de ser afirmativa: pode ser formulada no sentido de o acontecimento ter sido parcialmente ou totalmente fictício. Nesse caso, o receptor procurará averiguar qual a intenção do emissor. E de tal averiguação ou suposição surgirá outra modifica-

ção da relação de autenticidade daquela manifestação (isto é, da sua relação com a realidade); por exemplo, trata-se de uma manifestação fictícia com o intuito de enganar o receptor, de desviar o seu comportamento — é uma mentira; ou então é uma manifestação fictícia, com a intenção de fazer passar por autêntico um acontecimento fictício, mas sem o intuito de desviar o comportamento do receptor e apenas com o de pôr à prova a sua credulidade; ou ainda outro caso: trata-se de uma manifestação fictícia que tem a intenção não só de enganar o receptor mas também de lhe apresentar a possibilidade de outra realidade, diferente daquela em que ele vive, de o consolar ou de eventualmente o assustar mostrando-lhe a diferença entre a ficção e a realidade — a ficção pura, portanto.

Pelo contrário, quando uma manifestação linguística narrativa é concebida como criação poética em que prevalece a função estética, a atitude perante ela é diferente e toda a estrutura da sua relação autêntica toma outro aspecto. O problema de o acontecimento narrado ter ou não sucedido perde importância perante o receptor (leitor); e também se não colocará a questão de o poeta ter desejado ou podido enganar o leitor. No entanto, não pretendemos afirmar que a questão do fundamento real do acontecimento narrado deixa de existir. Bem pelo contrário, a circunstância de o poeta apresentar o acontecimento narrado como real ou como fictício e a medida e modo em que o faz é uma importante componente da estrutura da obra poética. Nas cambiantes deste modo de apresentação está frequentemente, por exemplo, a diferença entre as técnicas das diversas correntes artísticas (romantismo-realismo, em certos aspectos), dos diversos géneros (conto-conto de fadas), e, dentro de cada obra, a relação mútua entre as várias componentes e partes (por exemplo, às vezes, num romance histórico, a relação entre as personagens e acontecimentos que estão em primeiro plano e são fictícios e as personagens e acontecimentos de fundo, que são reais). O problema da base real do acontecimento narrado, observado pela óptica da estrutura da obra e do modo como esta é apresentada, distingue-se fundamentalmente do problema do alcance realmente comunicativo do acontecimento narrado tal como o formula, por exemplo, o historiador literário. Ao julgar *Babicka* (A Avó) de B. Nemcová⁽²³⁾, o historiador pode interrogar-se se a infância da escritora correspondeu realmente à acção do conto, se a família Pankl vivia de facto em Staré Belidlo, etc. Em contrapartida, para os leitores, a questão da veracidade só se coloca no seguinte sentido: até que ponto

queria a escritora — se é que queria — que a sua obra fosse concebida como narração documental acerca da sua juventude? A resposta a esta pergunta (sem que nem uma nem outra haja sido expressamente formulada) será decisiva tanto para a captação da atmosfera sentimental e ideológica, sob cuja perspectiva os leitores verão a obra de Nemcová, como para a significativa matização do conjunto e dos pormenores. O «carácter fictício» do género narrativo é, pois, algo de muito diferente da ficção informativa. Todas as modificações da relação autêntica da manifestação linguística, que se encontram na linguagem comunicativa, podem também desempenhar papel na poesia: por exemplo, a mentira. Mas o seu papel é o papel das componentes da estrutura e não o dos valores vitais de importância prática. Se o barão Prásil tivesse realmente vivido⁽²⁴⁾, teria sido um mistificador e o que ele contasse teria sido mentira; mas o poeta que inventou o barão Prásil e as suas mentiras não é mentiroso, é precisamente um poeta, e os contos de Prásil por ele apresentados são uma manifestação poética.

Poderá acaso dizer-se que, visto este estado de coisas, o signo artístico não possui nenhum contacto imediato e obrigatório com a realidade? Será a arte, em relação à realidade, menos ainda que uma sombra, que pelo menos atesta a presença do objecto embora este não possa ser visto, pelo espectador? Na história da estética podemos encontrar correntes que responderiam positivamente a uma pergunta formulada desta maneira: por exemplo a teoria estética de K. Lange, que interpreta a arte como uma ilusão, ou a de F. Paulhan, que considera que a essência da arte é a mentira; perto desta concepção andam também todas as correntes que se inclinam para o hedonismo e para o subjectivismo estético (arte como estimulante do prazer, arte como criação soberana da realidade até aí inexistente).

Estas opiniões, todavia, não correspondem à verdadeira essência da arte. Para explicar o seu erro vamos tomar um exemplo concreto. Imaginemos o leitor do romance *Crime e Castigo* de Dostoiévsky. De acordo com o que dissemos acima, o problema da veracidade da história do estudante Raskolnikov está fora do interesse do leitor. Apesar disso, o leitor sente uma relação forte entre o romance e a realidade — mas não a realidade narrada pelo romance, o acontecimento localizado na Rússia dos anos dez do século passado, antes a realidade intimamente conhecida do próprio leitor, as situações que ele tiver vivido ou que — conforme as circunstâncias em que vive — poderia viver, os sentimentos e movimentos de

vontade de que podem ser essas situações acompanhadas ou as atitudes que, na base daquelas, podem surgir no próprio leitor. Em volta do romance que absorveu o leitor acumulam-se não apenas uma, mas muitas realidades; quanto mais profundamente atraído se sente o receptor pela obra, tanto mais ampla é depois a esfera das realidades correntes e importantes na sua vida, realidades com as quais a obra adquire uma relação autêntica. A transformação da relação autêntica obra-signo constitui, pois, ao mesmo tempo a sua atenuação e o seu reforço. A relação atenua-se no sentido de a obra não aludir à realidade que directamente descreve, e reforça-se de modo que a obra artística, como signo, adquire uma relação indirecta (figurada) com os factos importantes da vida do receptor e, mediante eles, com o conjunto de valores que constituem todo o universo desse receptor. E, assim, a obra de arte adquire a capacidade de aludir a realidades diferentes daquelas que representa, a sistemas de valores que não são aqueles de que surge e que não são a base sobre a qual foi construída.

Temos neste momento oportunidade de prestar atenção às artes que não têm «conteúdo», quer dizer, às artes atemáticas, como a música e a arquitectura, a fim de verificar se também elas podem adquirir aquela múltipla relação autêntica que distingue as criações das artes temáticas das verdadeiras manifestações comunicativas. A música, de acordo com a sua essência, não comunica por meio de recursos como as citações, as citações autorizadas, etc. (ver O. Zich, *Estetika dramatického umění — A estética da arte dramática*, Praga, 1931, pp. 277 e seg.). No entanto, pode tender para a comunicação, mas essa comunicação é a negação do seu próprio carácter, tal como na poesia ou na pintura o foi um fenómeno contrário, a tendência para o atemático. Apesar de uma manifestação musical não comunicar, ela pode estabelecer aquela relação autêntica, de um modo muito intenso, com extensas esferas da experiência vivida do receptor, e, portanto, com os valores para ele válidos — a mesma relação que observámos como característica das manifestações de função estética dominante nas artes temáticas. Oscar Wilde descreve com grande exactidão esta relação múltipla da música e, apesar do seu carácter materialmente indeterminado, autêntica, no seu ensaio *The Critic As Artist* já atrás mencionado: «De cada vez que toco alguma peça de Chopin tenho a sensação de estar a chorar pecados que nunca cometi e de estar triste por causa de tragédias que nunca vivi. Parece-me que a música me provoca sempre esta sensação. Cria ao homem um passado

que ele desconhecia e enche-o de uma atmosfera de tristeza que as suas lágrimas ainda não descobriram. Posso imaginar um homem que, depois de ter vivido uma vida completamente cinzenta, ao escutar por acaso uma certa composição descobre que a sua alma, sem ele saber, passou por experiências terríveis e conheceu prazeres assombrosos, ferozes amores românticos ou grandes abnegações». Experiências que a pessoa não teve mas poderia ter tido, biografias em potência sem conteúdo concreto, eis como Wilde caracteriza a relação autêntica da música; as suas palavras exprimem poeticamente a multiplicidade e a indeterminação material da relação autêntica da obra artística com respeito ao seu signo; pelas mesmas razões outro poeta, P. Valéry, em *Eupalinos*, chama «inesgotável» à emoção que a música proporciona⁽²⁵⁾; a música, privada de função comunicativa, põe a descoberto com maior clareza que as artes temáticas o carácter específico do signo artístico. Qual é, então, o suporte da sua significação? Não é o conteúdo, pois que o não há, mas sim as componentes formais: o nível tonal, a formação melódica e rítmica, o timbre, etc. Por isso neste caso a relação autêntica serve muito mais para conseguir uma atitude global perante a realidade que para esclarecer qualquer realidade particular. Mas esta é, precisamente, a característica geral da arte como signo — característica que aqui descobrimos com maior clareza.

Muito semelhante é o caso da arquitectura, como assinalou justamente P. Valéry no seu ensaio em forma de diálogo *Eupalinos*, onde Sócrates, falando da música e da arquitectura, diz o seguinte: «As artes de que estamos falando — diferentemente das outras — têm de engendrar em nós, por meio de números e de relações numéricas, não uma fábula, mas aquela força oculta que dá origem a todas as fábulas». Apesar disto, é necessário fazer uma distinção, já que, além disso, e como diz o próprio Valéry, a arquitectura também «fala», isto é, contém uma mensagem, mas de tipo totalmente diferente do da poesia ou da pintura. A comunicação contida numa obra arquitectónica encontra-se em estreita relação com a função prática da obra; o edifício «significa» o fim a que se destina, ou seja, os processos e os actos que devem efectuar-se na sua área, delimitada e constituída pela alvenaria: «Aqui — diz o edifício — se reúnem os comerciantes. Aqui julgam os juizes. Aqui gemem os prisioneiros. Aqui, os amantes do desperdício. Estes edifícios comerciais, tribunais, cárceres, etc., falam com grande eloquência quando os construtores são disso capazes» (Valéry, *Eupalinos*). A comunicação contida numa obra de arquitectura encontra-se, geralmente, absorvida

e oculta na função prática, com a qual tem uma estreita relação: só é visível quando o edifício finge uma função diferente da verdadeira: uma casa de arrabalde pobre com aspecto palaciano, uma fábrica com o aspecto de um castelo, etc. A função fingida (palácio, castelo) é então a verdadeira comunicação para o receptor⁽²⁶⁾. Precisamente por isso, em todos os outros casos, em que a finalidade expressa coincide com a real, e em que a comunicação é quase imperceptível, a acção preponderante recai na múltipla e indeterminada relação autêntica, específica da obra de arte. Também aqui esta relação é conduzida e determinada por recursos plásticos «formais». O processo de estabelecimento desta múltipla relação autêntica é descrito também por Valéry no mesmo diálogo, quando Faidros relata a impressão dada por uma obra de arquitectura: «Ninguém reparava, diante da matéria delicadamente privada do peso e tão simples à primeira vista, que a sua percepção se dirigia para uma espécie de vibração de felicidade feita de curvas quase invisíveis, de espaços circulares insignificantes e onnipotentes, por meio daquelas combinações profundas de regularidade e irregularidade, criadas e ao mesmo tempo ocultadas pelo artista para as dotar de tal irresistibilidade que acabavam por ser indefiníveis. Levavam ao receptor, subordinado à sua presença invisível, de visão em visão, do silêncio profundo ao sussurro de prazer, em tal medida que se aproximava e afastava para voltar a aproximar-se, vagueando em volta da obra conduzido apenas por ela, convertendo-se em joguete da sua própria admiração. Quero, dizia o homem de Mégara (o construtor Eupalinos) que a minha obra comova as pessoas do mesmo modo que as comove o ser amado».

As artes «atemáticas» mostraram-nos, portanto, que a relação específica autêntica que une a obra de arte, como signo, à realidade pode ser transportada não somente pelo conteúdo mas também pelas outras componentes. Voltemos agora às artes temáticas para ver se as suas «componentes formais» podem alguma vez ser, ou até se são sempre, também, factores significativos e portadores da relação autêntica. Concentremos a nossa atenção na pintura, já que — graças à linguística funcional — é hoje evidente que todas as componentes da poesia, como partes do sistema linguístico, são portadoras de energia significativa, a começar pela articulação dos sons e a acabar na construção das frases. Na pintura a situação é diferente, pois à primeira vista pode parecer que o material com que esta arte trabalha, isto é, a superfície, a cor e a linha, é puramente óptico; os elementos mais complexos e secundários, como o espaço em perspectiva colorida

ou os contornos, são também aqui factores significativos evidentes. Mas nem mesmo os elementos básicos mencionados deixam de possuir capacidade de estabelecer a relação autêntica. Uma superfície delimitada é diferente de um mero campo de visão, embora em alguns casos possa coincidir com ele quanto a conteúdo. A delimitação concede propriedades significativas determinantes, como por exemplo o facto de aquilo que é abrangido pelo contorno se manifestar como unidade (conjunto) significativa. A linha divide a superfície: a sua direcção e o seu trajecto regem o processo de percepção do espectador e determinam não só a organização óptica como também a organização significativa do sector delimitado. Mesmo quando o quadro não tende para o concreto, a linha adquire facilmente a função de contorno, apesar de, nesses casos, se não ter a representação de algum objecto; surge assim a concreção abstracta como significação pura. Estas propriedades significativas da linha foram aproveitadas por algumas correntes modernas da pintura, como a pintura absoluta (Kadinsky) e as correntes que lhe são próximas. Finalmente: nem mesmo uma mancha colorida é apenas um fenómeno óptico, mas também significativo. Já a qualidade da cor, por si só, tem possibilidades significativas de grande alcance. O simbolismo das cores, estendido e estabelecido, de um modo geral, na Idade Média, é um facto histórico-cultural conhecido (veja-se, por exemplo, Zíbrt, «Symbolika barev u starych Cechu», *Listy z ceskych dejin kulturních* — O simbolismo das cores dos antigos checos, Revista da História Cultural Checa, Praga, 1891); é natural que o simbolismo das cores tenha influenciado também a pintura «Porque é que Cristo aparece sempre, nos quadros, vestido de azul? Porque os olhos dos crentes se fixavam sempre com ânsia no céu, mansão do esposo celestial e morada póstuma dos crentes» (Th. Wohlbeh, *Bau und Leben der bildenben Kunst*, Leipzig e Berlim, 1914). Assim, o azul converteu-se na mais nobre das cores do espectro apesar de se classificar entre as cores «frias». Mas mesmo hoje, que o simbolismo das cores deixou de ser um sistema fixo, não se encontrando já no primeiro plano dos nossos interesses, e até nas obras de pintura abstracta, em que a significação da cor se não pode atribuir ao objecto reproduzido, é possível verificar a validade significativa da cor; assim, por exemplo, a cor azul, especialmente quando preenche continuamente a parte superior da superfície do quadro, evocará, mesmo numa obra privada de toda e qualquer representação concreta, a significação do «céu»; se preencher a parte inferior da superfície do quadro, será

interpretada significativamente como «água». A qualidade da cor também tem a ver com a relação da cor com o espaço; sabe-se que as cores «quentes» vêm aparentemente a primeiro plano e as cores «frias» a segundo plano, e este facto tem alcance não apenas óptico, mas também semântico (significativo); assim, por exemplo, na pintura abstracta é possível criar um espaço sem validade concreta, um mero espaço-significação, unicamente por meio da combinação dos dois grupos de cores citados. Além disso, a mancha de cor é portadora do contorno, tal como a linha; com o contorno, a mancha adquire a significação de uma concreção, e isso mesmo quando se não refere a nenhum objecto; por isso a pintura suprematista, que foi mais longe que as outras correntes da pintura na tendência de suprimir todo e qualquer «conteúdo», escolhia para forma preferida das suas manchas de cor o quadrado ou o rectângulo, as mais indiferentes das formas geométricas, a fim de que a mancha de cor deixasse de actuar pela sua forma e fosse, na medida do possível, um simples valor óptico puro desprovido do matiz significativo da concreção. Na pintura moderna, a significação do contorno da mancha colorida costuma às vezes ser descoberta de modo que o contorno em parte coincide e em parte difere do contorno linear. Poderíamos continuar a enumerar as possibilidades significativas da cor; assim, por exemplo, também a diferença entre a cor como característica do objecto (cor local) e a cor como luz é uma diferença de natureza semântica, etc.

As componentes de uma obra pictórica são, pois, factores significativos, tal como as componentes de uma obra poética: no entanto, por si próprias, estas componentes não se encontram ligadas a determinada realidade por meio de uma relação directa, antes — como sucede com as componentes da obra musical — são portadoras de uma energia significativa potencial que, emanando do conjunto da obra, determina uma atitude perante o mundo real.

Tratámos do carácter semiológico da obra de arte; mostrámos que a arte está estreitamente vinculada à esfera dos signos comunicativos, mas de tal maneira que vem a ser a negação de uma verdadeira comunicação. A verdadeira comunicação refere-se a uma realidade concreta, conhecida daquele que emite o signo e da qual deve ser informado aquele que a recebe. Mas a realidade comunicada directamente pela obra de arte (tratando-se de artes temáticas) não é o portador da relação autêntica, é apenas um mero intermediário. A verdadeira relação com a realidade é, neste caso, múltipla e alude a factos conhecidos do receptor, factos que todavia não são

nem podem ser enunciados nem indicados pela própria obra porque fazem parte da experiência íntima do receptor. Estes factos reais podem ser muitos, e a relação da obra de arte em relação a cada um deles é indirecta, é figurada. Os factos com os quais se pode a obra de arte confrontar na consciência e na subconsciência do receptor estão integrados numa atitude intelectual, emocional e volitiva global que esse receptor adopta perante a realidade. As experiências que vibram no receptor graças ao impacto da obra de arte transmitem, pois, os seus movimentos à imagem global da realidade existente na mente do receptor. O carácter indeterminado da relação autêntica da obra de arte é, portanto, compensado pelo facto de o receptor não responder à obra com uma reacção parcial mas com todos os aspectos da sua atitude perante o mundo e a realidade. Surge aqui uma pergunta: a interpretação de uma obra artística como signo é então unicamente individual, diferente e incomparável de indivíduo para indivíduo? A resposta já está antecipada na verificação de a obra artística ser um *signo*, e portanto, pela essência, um facto social; a atitude que o indivíduo adopta perante a realidade não é uma propriedade pessoal e exclusiva; em personalidades fortes, é até certo ponto predeterminada, e nas menos fortes é totalmente predeterminada pelas relações sociais do indivíduo. E assim o resultado a que se chega ao analisar o carácter de signo da obra de arte não conduz, de modo nenhum, ao subjectivismo estético: serve simplesmente para provar que as relações em que entra a obra artística como signo põem em funcionamento a atitude do receptor perante a realidade; e o receptor é um ser social, membro de uma colectividade. Esta verificação aproxima-nos do nosso objectivo: se as relações autênticas estabelecidas pela obra de arte se referem ao modo como o indivíduo e a colectividade concebem a realidade, acaba por ser evidente que a questão de maior importância em relação ao nosso objectivo é a dos valores extra-estéticos contidos na obra de arte.

A obra de arte, embora não contendo juízos de valor directa ou veladamente pronunciados, está impregnada de valores. Tudo nela, a começar pelo material, e mesmo pelo mais fisicamente palpável (por exemplo, a pedra ou o bronze na escultura), e a terminar nas mais complexas formações temáticas, é portador de valores. A avaliação, como assinalámos, pertence à própria essência do carácter específico do signo artístico: a relação (autêntica) da obra de arte intervém, graças à sua multiplicidade, não apenas em coisas particulares mas no conjunto da realidade, e afecta a postura global do

receptor perante ela; e precisamente essa atitude é a fonte e o elemento regulador da avaliação. E, visto que cada uma das componentes da obra de arte, seja ela «temática» ou «formal», adquire no contexto da obra aquela múltipla relação autêntica, essas componentes convertem-se em portadores dos valores extra-estéticos.

Os valores transportados pelas diversas componentes de uma obra entram em relação uns com os outros — relações que são positivas nuns casos e negativas noutros — e influenciam-se reciprocamente, sendo possível que uma mesma componente material seja, conforme as circunstâncias, portadora de diferentes valores; veja-se H. Lutzeler, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bona, 1934, p. 27: «O atomismo da investigação da forma de uma obra de arte consiste em o investigador decompor a forma em componentes (linhas rectas ou curvas, linhas convexas ou côncavas, claramente traçadas ou não, etc.) e em, a cada uma dessas componentes, ser atribuída uma significação constante (por exemplo: cor clara = optimismo, cor escura = pessimismo, linha recta = clareza e concisão, imediatidade e precisão, sensatez e utilidade). Contra semelhante procedimento, é necessário assinalar que as componentes formais só podem ser compreendidas na perspectiva do conjunto e adquirem muito diferentes significados consoante a sua posição no todo; assim, por exemplo, a cor negra no meio de cores claras pode ser nobre e festiva, como sucede nos retratos de Rubens; o significado das linhas curvas pode ir de uma sensação quase mística da pura delimitação até ao registo racionalista e mecânico. Os paralelismos deste tipo — como a identificação de uma cor escura com o pessimismo — são demasiado grosseiros para esclarecer a complexa vida interior de uma obra de arte». Os valores extra-estéticos contidos numa obra de arte formam, portanto, um conjunto dinâmico e não mecanicamente estabilizado. O dinamismo do conjunto dos valores extra-estéticos de uma obra de arte pode ir a tal ponto que apareça na obra um contraste total entre duas apreciações — por exemplo, uma delas depreciativa e a outra admirativa e positiva; recordemos a representação monumentalizante de temas «baixos», corrente na pintura realista do século XIX (*Os Caminhantes* de Courbet); ou o aproveitamento dos recursos formais da epopeia heróica para a descrição de heróis e acções que se encontravam até então somente em géneros literários «baixos», procedimento utilizado na poesia épica pelos poetas românticos (ver J. Tynianov, *Archaisti i nomatory*, Leninegrado, 1929). As contradições mútuas entre os diversos valores extra-estéticos con-

tidos numa obra podem ser de muitos tipos e das mais variadas intensidades; mas nem mesmo nos casos em que essas contradições atingem o máximo de quantidade ou de intensidade se rompe a unidade da obra de arte, porque esta unidade não tem o carácter de soma mecânica, antes se apresenta ao receptor como uma tarefa cuja realização é necessária para eliminar as contradições que ele encontra no decurso do complexo processo de percepção e apreciação da obra.

Os valores extra-estéticos em arte não são, pois, um assunto apenas da própria obra — são também assunto do receptor. Naturalmente, este aborda a obra com o seu próprio sistema de valores e com a sua própria atitude perante a realidade. Acontece frequentemente, e até quase sempre, que uma parte, às vezes considerável, dos valores percebidos pelo receptor na obra de arte esteja em contradição com o sistema que para ele é válido. Esta contradição e a tensão que dela deriva produzem-se da seguinte maneira: ou o artista que criou a obra é do mesmo meio social e da mesma época que o receptor, e então as contradições entre os valores que para este são efectivos e os valores da obra são consequência do deslocamento da estrutura artística, intencionalmente conseguido pelo artista; ou a obra provém de um meio temporal e socialmente diferente do do receptor, e neste caso as contradições entre os valores extra-estéticos são inevitáveis⁽²⁷⁾. A obra de arte como conjunto de valores extra-estéticos não é uma mera réplica do sistema de valores vigentes, obrigatório para a colectividade receptora. Por isso mesmo, os valores contidos numa obra de arte não são percebidos, quanto ao seu carácter obrigatório, da mesma maneira que os valores válidos na prática, pronunciados — quando forem pronunciados — em manifestações puramente comunicativas; como exemplo instrutivo, temos a prática da censura, que estabelece uma diferença entre as opiniões pronunciadas como comunicações e as opiniões que resultam indirectamente da obra artística ou que nela são directamente propostas; só um extremo rigor leva, nesta perspectiva, à identificação da arte com a manifestação comunicativa.

Chegámos, nas nossas reflexões, a um ponto em que podemos já apreender a relação mútua que existe entre o valor estético e os demais valores contidos na obra e pôr em evidência a sua verdadeira natureza. Até agora, limitámo-nos a afirmar que o valor estético domina na obra de arte. Esta afirmação decorre, com uma lógica esmagadora, da essência da arte, esfera privilegiada de fenómenos estéticos que se distingue, mercê da supremacia da função estética e do valor

estético, de um número infinito de outros fenómenos, nos quais a função estética é facultativa e subordinada a outra função, diferente. Os meios que não conhecem a diferenciação das funções, como a sociedade medieval e a sociedade rural, não têm consciência do predomínio da função estética em arte e, por conseguinte, o conceito de arte não existe para eles com o mesmo sentido com que na época actual o entendemos; um exemplo disto é o facto de que, na Idade Média, as artes plásticas eram incluídas no campo da produção material no mais amplo sentido da palavra. Afirmando que a função estética e o valor estético predominam numa obra de arte sobre os outros valores e funções, não pronunciamos nenhum postulado quanto à relação prática para com a arte, podendo ainda hoje predominar, tanto para indivíduos como para colectividades inteiras, uma outra função; só deduzimos — supondo a existência da diferenciação das funções — a consequência teórica que resulta da posição ocupada pela arte na esfera dos fenómenos estéticos.

Mas até a esta formulação, unicamente teórica (facto de que estamos bem conscientes), se repreende, erradamente, «o formalismo» e a opção da «arte pela arte»; o facto de a obra de arte ter finalidade em si própria ou de constituir um aspecto da posição dominante da função estética e do valor estético costuma ser confundido com a «carência de interesse» da arte segundo Kant. Para refutar este erro teremos de abordar a posição e o carácter do valor estético na arte a partir do interior da estrutura artística, isto é, a partir dos valores extra-estéticos, estendidos às diversas componentes da obra, até ao valor estético que lhe dá unidade. Desse modo verificaremos uma coisa estranha e inesperada: dissemos acima que todas as componentes da obra de arte, tanto temáticas como formais, são portadoras de valores extra-estéticos que no interior da obra se inter-relacionam. A obra de arte aparece finalmente como um conjunto real de valores extra-estéticos e unicamente como tal. As componentes materiais do artefacto artístico e o modo como são utilizadas enquanto recursos formais desempenham o papel de meros condutores de energia, representada esta pelos valores extra-estéticos. Se neste momento nos interrogarmos sobre onde ficou o valor estético, veremos que ele se dissolveu nos diversos valores extra-estéticos e não é, propriamente, nada mais que a denominação global da integridade dinâmica das relações mútuas entre eles. A distinção entre um critério «formal» e um critério «temático» no estudo das obras de arte é, portanto, incorrecta. O formalismo da escola estética e teórico-literária russa tinha

razão ao afirmar que todas as componentes da obra de arte são, sem distinção, parte da forma. Mas é preciso acrescentar que também todas as componentes da obra são portadoras da significação e dos valores extra-estéticos e, portanto, fazem parte do conteúdo. A análise da «forma» não se deve limitar à mera análise formal; e, por outro lado, tem de ficar claro que só *toda* a construção da obra de arte, e não apenas aquela sua parte chamada «conteúdo», entre em relação activa com os valores vitais que regem o comportamento humano.

O predomínio do valor estético sobre os demais valores distinguíveis na arte é, pois, mais que uma mera superioridade exterior. A influência do valor estético não consiste, absolutamente, em absorver e reprimir os outros valores mas sim em que, apesar de arrancar cada valor particular ao imediato contacto com o valor vital correspondente, põe todo o conjunto dos valores, contidos como unidade dinâmica numa obra de arte, em contacto com o sistema geral daqueles valores que constituem as forças motrizes da prática da vida da colectividade receptora. Qual é a natureza e qual é o objectivo desse contacto? Antes de mais nada, temos de levar em linha de conta que, como já indicámos, esse contacto raramente é idilicamente tranquilo: em geral, os valores contidos numa obra de arte são um pouco diferentes — tanto no que respeita às suas relações recíprocas como no que respeita à qualidade de cada um deles em particular — da composição do sistema de valores válido para a colectividade. Produz-se, portanto, uma tensão mútua, e nela consiste a própria significação e a própria acção da arte. O movimento livre do conjunto de valores que regem a prática da vida de uma colectividade é limitado pela necessidade permanente da aplicação prática desses valores; o deslocamento dos vários membros da hierarquia (a revalorização dos valores) é muito difícil e acompanha-se de fortes comoções de toda a prática de vida da colectividade (evolução travada, insegurança dos valores, desagregação do sistema, às vezes golpes revolucionários); em troca, os valores de uma obra de arte — cada um dos quais está por si próprio fora da obrigatoriedade actual, sem que o conjunto, todavia, careça de validez em potência — podem deslocar-se e reformar-se sem problemas, podem cristalizar experimentalmente em novas combinações que dissolvem as antigas, podem adaptar-se à evolução da situação social e aos novos aspectos da realidade concreta ou pelo menos procurar as possibilidades de tal adaptação.

Vista por este prisma, a autonomia da obra de arte e o domínio da função estética e do valor estético no seu interior

não aparecem como atenuantes do contacto entre a obra de arte e a realidade natural e social mas, pelo contrário, como seus animadores permanentes. A arte é um factor vital de extrema importância, mesmo naqueles períodos evolutivos e naqueles aspectos que põem em evidência a autofinalidade da arte e o domínio da função estética e do valor estético; por vezes, com uma autofinalidade marcada, pode intervir muito intensamente nas relações do homem perante a realidade; lembremos o caso do poema *Maio* de Mácha, já tratado no meu estudo «Contribuição para a problemática actual do fenómeno poético de Mácha», em *Listy pro umení a kritiku*, IV, 1936.

Podemos agora voltar finalmente à pergunta da qual partimos, isto é, poderá, de algum modo, provar-se a validade objectiva do valor estético? Já assinalámos que o objectivo directo da avaliação estética actual não é o artefacto artístico «material» mas o «objecto estético» que é seu reflexo e correlativo na consciência do receptor. Apesar disso, o valor estético objectivo (quer dizer: independente e duradouro) tem de ser procurado, se é que existe, no artefacto material, o único que perdura sem mudança enquanto o «objecto estético» é variável e determinado não só pela construção e pelas características do artefacto material mas também pelo estágio evolutivo correspondente da estrutura artística imaterial. O valor estético independente (supondo que existe), inerente ao artefacto artístico material, tem, em comparação com o valor estético do objecto num dado momento, um carácter apenas potencial: o artefacto artístico material, construído desta ou daquela maneira, tem a capacidade, sem que se tenha em conta a situação evolutiva da estrutura artística em questão, de provocar na mente dos receptores «objectos estéticos» com valor estético actual positivo. A pergunta acerca da existência do valor estético objectivo pode, portanto, ser formulada penas no sentido de se procurar saber se a construção de um artefacto artístico material dessa índole é possível.

De que modo participa o artefacto material no nascimento do «objecto estético»? Já vimos que as suas características, e algumas vezes também a significação que decorre da respectiva composição (o conteúdo da obra), entram no «objectivo estético» como portadoras de valores extra-estéticos que estabelecem relações mútuas complexas, positivas e negativas (convergências e contradições), de modo que surge um conjunto dinâmico, mantido em unidade pelas convergências e, ao mesmo tempo, movido pelas contradições.

Podemos, pois, pensar que o valor independente do artefacto artístico será tanto maior quanto mais numeroso for o conjunto de valores extra-estéticos que o artefacto lograr atrair e quanto mais poderoso for o dinamismo com que puder regular as relações recíprocas estabelecidas entre esses valores; tudo isso sem levar em linha de conta as modificações da sua qualidade consoante as diferentes épocas. Como critério principal do valor estético, é geralmente tomada a impressão de unidade produzida pela obra. No entanto a unidade não deve ser compreendida estaticamente, como uma harmonia perfeita, mas dinamicamente, como tarefa imposta pela obra ao receptor; neste contexto, convém recordar a frase de V. Shklovsky: «Um caminho vivo, um caminho em que o pé sente as pedras, um caminho com as suas curvas — esse é o caminho da arte» (*Teorie prózy — Teoria da Prosa*, trad. checa, Praga, 1933, p. 27). Se tal tarefa for demasiado fácil, isto é, se as convergências prevalecerem sobre as contradições, a eficácia da obra fica debilitada e perde-se rapidamente, porque a obra não impõe ao receptor nem que nela se fixe nem que a ela regresse; por isso as obras com fracas bases dinâmicas se automatizam com rapidez. Se, pelo contrário, a descoberta da unidade for tarefa demasiado difícil para o receptor, isto é, se as contradições prevalecerem muito sobre as convergências, pode suceder que o receptor não seja capaz de compreender a obra como construção intencional. No entanto, a imensidade das contradições que criam um excesso de obstáculos não paralisa o efeito que a obra pode produzir na mesma medida em que o faz a sua ausência: é corrente, mesmo no primeiro encontro com uma formação artística totalmente inabitual, uma impressão de desorientação, de incapacidade de descobrir a intenção unificadora da obra. A terceira possibilidade, enfim, é aquela em que tanto as convergências como as contradições, condicionadas pela construção do artefacto artístico material, são poderosas mas se conservam em equilíbrio; este caso é, evidentemente, óptimo e corresponde o mais completamente possível ao postulado do valor estético independente.

Não devemos, porém, esquecer que, ao lado da construção interna da obra de arte e em estreita relação com ela, está também a relação entre a obra, como conjunto de valores, e os valores vigentes, do ponto de vista prático, para a colectividade que recebe essa obra. O artefacto material entra, no decurso da sua existência, em contacto com muitas colectividades diferentes e com muitos sistemas de valores também diferentes uns dos outros. Como se manifesta, desse ponto de

vista, o postulado do seu valor estético independente? É evidente que também aqui o papel das contradições é pelo menos tão importante como o das convergências. Uma obra calculada para pacífica harmonia com os valores vitais reconhecidos não é entendida como não estética, mas sim como não artística, feita simplesmente e apenas para agradar (*kitsch*). Só a tensão entre os valores extra-estéticos da obra e os valores vitais da colectividade concedem à obra a possibilidade de actuar sobre a relação entre o homem e a realidade, possibilidade essa que é o encargo próprio da arte. Por isso se pode afirmar que o valor estético, independente, do artefacto artístico é tanto maior e mais duradouro quanto menos facilmente a obra se submete a uma interpretação literal do ponto de vista do sistema de valores geralmente aceite na época ou no meio concretos em questão. Voltando à construção interna do artefacto artístico: não é, sem dúvida, difícil concordar com a opinião segundo a qual as obras com fortes contradições internas oferecem — precisamente pelo seu carácter inconformista e pela multiplicidade de sentidos que dele decorrem — uma base muito menos conveniente à aplicação mecânica de todo um sistema de valores vigentes na prática que aquela que encontramos nas obras desprovidas de contradições internas ou com contradições sem vigor. Também aqui a multiformidade, a variedade e a multiplicidade de sentidos do artefacto material se manifestam como valor estético positivo em potência. O valor estético independente do artefacto artístico depende, portanto, em todos os aspectos, da tensão que ao receptor incumbe resolver; mas isto é algo totalmente diferente da harmonia, proclamada por vezes como sendo a modalidade suprema da perfeição formal da arte.

Dos princípios a que chegámos não se pode, porém, deduzir regras pormenorizadas. As convergências e as contradições entre os valores extra-estéticos, de que temos estado a tratar, e a sua resolução pelo receptor, podem ser realizadas (mesmo tratando-se de um mesmo artefacto artístico material) de maneiras infinitamente diversas, que resultam da infinita diversidade dos encontros possíveis da obra com a evolução da estrutura artística e com a evolução da sociedade. Disso estávamos já conscientes no momento em que formulámos a questão do valor estético válido de modo independente. Mas era indispensável um esforço na busca da resposta, porque só o axioma do valor estético objectivo, buscado sempre de novo e realizado nas mais diversas variantes, dá sentido à evolução histórica da arte; só por ele se pode explicar o *pathos* das

tentativas, tantas vezes repetidas, de criação de uma obra perfeita, bem como os incessantes regressos da evolução aos valores já criados (assim, por exemplo, a evolução do drama contemporâneo foi regida pelas intervenções sempre renovadas de certos valores duradouros, como o são as obras de Shakespeare, Molière, etc.). Por isso é necessário que cada teoria do valor estético se ocupe do problema do valor objectivo, independente, mesmo quando essa teoria for daquelas que contam com a variabilidade irreductível da avaliação actual das obras de arte. A importância do problema do valor estético independente reluz ainda mais claramente quando se procura a sua solução — procura que nos conduziu ao objectivo fundamental da arte, o de reger e renovar a relação entre o homem e a realidade, entendida esta como objecto do comportamento humano.

4.

Tratámos, nos três capítulos anteriores, de três conceitos correlativos: a função estética, a norma estética e o valor estético. A nossa intenção ao incluir no título deste trabalho as palavras «factos sociais» não foi limitar a nossa relação com o assunto a estudar mas sim fazer um esforço no sentido de provar que também a análise noética abstracta da essência e do alcance da função, norma e valor estéticos tem de tomar como ponto de partida o carácter social dos três fenómenos em estudo. A posição que por vezes era ocupada em relação à estética pela metafísica ou pela psicologia pertence, com todo o direito, antes de tudo o mais, à sociologia: a investigação noética de toda a problemática dos fenómenos estéticos — tarefa própria da estética — tem de ser construída no pressuposto de que a função estética, a norma estética e o valor estético só são válidos em relação ao homem, ao homem como ser social.

A *função estética* é um dos factores mais importantes da actividade humana: qualquer acção do homem pode ser acompanhada dela e qualquer coisa pode vir a ser sua portadora. Tão-pouco se trata de mero epifenómeno, praticamente insignificante, de outras funções, mas sim de um co-determinador do comportamento do homem perante a realidade; assim, por exemplo, quando se dão mudanças na hierarquia das funções de determinado objecto, a função estética actua de maneira tal que adere à nova função dominante e a reforça,

chamando as atenções sobre ela e elevando-a acima das demais; outras vezes supre uma função que desapareceu de uma coisa ou de uma instituição, temporariamente privada dela, conservando-a assim para novo uso e nova função, etc. É desta maneira que a função estética se integra nos processos sociais.

A *norma estética*, reguladora da função estética, não é uma regra invariável mas um processo complexo que continuamente se renova. Graças à sua estratificação em normas antigas e recentes, superiores e inferiores, etc., e às suas modificações evolutivas, a norma estética integra-se na evolução da sociedade, determinando umas vezes a pertença do indivíduo a um certo meio social e outras vezes a sua passagem de uma camada para outra, e finalmente acompanhando e marcando as deslocações verificadas na estrutura geral da sociedade.

Também o *valor estético*, que actua particularmente na arte — onde a norma é mais violada que conservada —, pertence, por sua essência, à esfera dos fenómenos sociais. Não é só a variabilidade da avaliação estética actual que tem de ser deduzida da relação entre a arte e a sociedade: é também a estabilidade do valor estético objectivo. O valor estético entra em estreita relação com os valores extra-estéticos contidos na obra, e, mediante estes, com o sistema de valores que determina a prática da vida da colectividade receptora da obra. A relação do valor estético com os valores extra-estéticos consiste no facto de ele prevalecer sobre os outros sem os alterar, apenas os unindo num conjunto, separando cada valor particular da sua relação directa com o correspondente valor válido na prática mas possibilitando, em contrapartida, a relação activa entre o conjunto total dos valores extra-estéticos da obra e a atitude global adoptada pelos indivíduos perante a realidade, como membros de uma colectividade, com o objectivo de agir deste ou daquele modo. A arte actua, através do valor estético, sobre a atitude emocional e volitiva do homem perante o mundo, intervindo directamente como reguladora básica do comportamento e do pensamento do homem — diferentemente da ciência e da filosofia, que influenciam o comportamento humano através do processo mental.

O «estético», isto é, a esfera da função, da norma e do valor estéticos, estende-se pois amplamente sobre a esfera global da actividade humana e é factor importante e multilateral da prática da vida; não têm razão as teorias estéticas que o limitam a um só dos seus múltiplos aspectos declarando como

objectivo da intenção estética apenas o prazer, a expressão ou a excitação emocional, o conhecimento, etc. O «estético» inclui todos esses aspectos e muitos outros, particularmente na sua manifestação superior, a arte; de um modo ou de outro, a cada um desses aspectos incumbe somente aquela parte que lhe corresponde na formação da atitude global do homem perante o mundo.

Notas

(¹) Introdução escrita por ocasião da primeira edição deste trabalho sob forma de livro no ano de 1936. (JM)

(²) Ver, por exemplo, H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^{ème} siècle*, Paris, 1926, e H. Lutzeler, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bona, 1934, pp. 59 e seg. (JM)

(³) Veja-se o escândalo feito em volta da estátua de Rodin *L'Âge d'airain*, à qual se apontava, a princípio, como defeito, o ser uma simples moldagem de um corpo real.

(⁴) A esta passagem, e a algumas que a antecedem, acrescentamos que há que distinguir os casos de predomínio de alguma das funções extra-estéticas em que esse predomínio corresponde a um postulado colectivo dos casos de desvio individual condicionado pela disposição psicofísica do indivíduo; certos leitores lêem uma novela unicamente com o fim de se instruir ou de se excitar emocionalmente; só apreciam as imagens enquanto notícias da realidade. Para os receptores deste tipo, uma obra de arte não funciona como arte mas como fenómeno completamente extra-estético, ou apenas esteticamente matizado; a sua relação com a arte não é adequada e não pode servir de norma. (JM)

(⁵) Alguns linguistas — por exemplo, Ch. Bally — identificam, mesmo, e evidentemente sem razão, a linguagem poética com a linguagem emocional, omitindo a diferença fundamental que há entre uma manifestação que tem finalidade em si própria (a poesia) e uma manifestação comunicativa (efeito produzido sobre os sentimentos). (JM)

(⁶) A construção do Teatro Nacional checo desempenhou papel muito importante no processo de renascimento da língua e da cultura checas na segunda metade do século XIX. (AAV)

(⁷) Só a expressão pouco feliz «consciência colectiva» pode conduzir a uma interpretação errônea desta índole. (JM)

(⁸) Citado segundo F. Brunetière, *L'évolution des genres* (segunda edição). (JM)

(⁹) Ver o prefácio à edição dos *Zalmy* (Salmos) de Havlíček com a característica noética do simbolismo, Praga, 1934. (JM)

(¹⁰) Veja-se também: G. Semper, *Kleine Schriften*, Berlim-Estugarda, 1884, artigo *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes als Kunstsymbol*, pp. 326 e seg. (JM)

⁽¹¹⁾ K. Teige: *Neoplasticismus a suprematismus, Stavba a básne* (Neoplasticismo e suprematismo, a construção e a poesia), 1927, p. 114: «Também na arquitectura nos podemos, em princípio, pronunciar pela assimetria; muitas razões concretas no-lo recomendamos. Mas então será necessário admitir a simetria como um caso especial da assimetria». (JM)

⁽¹²⁾ Compare-se com o estudo *A moda na literatura*, de H. G. Schauer, onde o interessante exemplo do tema poético do adultério mostra que a moda literária se distingue da moda propriamente dita pela sua persistência e que a moda, como factor da criação poética, pode impedir a relação directa entre a temática literária e teatral, por um lado, e a situação real da sociedade, por outro. O estudo foi publicado pela primeira vez na revista *Moravsky listech* em 1890 e voltou a ser editado nas *Obras Completas* de H. G. Schauer (Praga, 1917). (JM)

⁽¹³⁾ Datado e citado segundo a publicação de R. Rozec: *Inscrições antigas nas capelas sepulcrais do cemitério de Albrechtice, Pisek*. (JM)

⁽¹⁴⁾ *Máj* (Maio): Poema lírico-épico, a melhor obra do romantismo checo, cujo autor, Karel Hynek Mácha (1810-1836), encarnou o romantismo revolucionário e a contradição entre os grandes ideais e a impossibilidade da sua realização, convertendo-se num símbolo para as gerações seguintes. Sob o título *Máj* publicou-se no ano de 1858 um volume em que eram recolhidas obras da jovem geração literária reunida em volta de V. Hálek e J. Neruda e que, ao mesmo tempo, foi um manifesto com que essa geração se apresentou ao público. Ao contrário de Mácha, estes escritores preparavam já o caminho para o realismo. (AAV)

⁽¹⁵⁾ *Lumír*: revista que, na segunda metade do século XIX, agrupou um círculo de poetas e escritores encabeçados pelo poeta Sládek. A revista representava a corrente que lutava por uma concepção mais moderna da criação literária, opondo-se a linhas mais conservadoras da literatura checa. (AAV)

⁽¹⁶⁾ Ver O. Hostinsky no folheto *O socializaci umeni* (Sobre a socialização da arte), Praga, 1903: «Na população comum — tal como no público mais bem colocado na vida e mais inteligente — não domina, de modo nenhum, o gosto único, antes pelo contrário: há a maior variedade de gostos, e por isso o ponto de vista do povo em relação à arte não pode ser definido por uma única fórmula de geral validade. Tal dogmatismo seria refutado com uma simples olhadela aos repertórios teatrais, às leituras de muito vastos círculos, às lojas de quadros e imagens. E nessa variada mistura não só se manifesta a gradação que vai do melhor ao pior: ao mesmo tempo, sobrepõem-se nela as numerosas camadas históricas, de maneira que aquilo que hoje agrada às pessoas é produto, como valor médio, de uma evolução artística de mais de um século». (JM)

⁽¹⁷⁾ As diferenças de idade e de sexo são, bem entendido, de origem biológica, mas, na sociedade, adquirem carácter social: assim, por exemplo, o pertencer-se a uma determinada geração, no sentido social da palavra, nem sempre é uma questão de idade física. (JM)

⁽¹⁸⁾ Esta citação, tal como a seguinte (de Langbehn), provém do escrito de J. Richter *Die Entwicklung des kunstzerzieherischen Gedankens*, Leipzig, 1909. (JM)

⁽¹⁹⁾ Neste contexto, podemos recordar que L. N. Tolstói, no seu tratado *Que é a arte?*, exigia, com a mesma finalidade de alcançar a igualdade social, a unificação do cânone estético, de modo que fossem

eliminados, precisamente, os cumes da hierarquia estética pela propagação e generalização do cânone da arte popular. (JM)

⁽²⁰⁾ Quanto à relação da poesia de Mácha com a origem social do poeta, veja-se o artigo «Contribuição para a problemática actual do fenómeno poético de Mácha» em *Listy pro umeni a kritiku* (Revista de arte e crítica), IV. Quanto a Neruda, há muitas provas de, como componente da sua poesia, se ter manifestado o facto de ele provir do meio social inferior — como em *Hrbíčovni květi* (Flores sepulcrais); também é conhecida a comoção com que este livro foi recebido. Por menores interessantes acerca da sua posterior e gradual assimilação à classe dominante encontram-se na sua correspondência com Světlá, publicada por A. Cermáková-Suková (Praga, 1912); Neruda reprende Světlá, oriunda de uma família burguesa de Praga, por ela se comportar para com ele como «uma matrona», e a própria Světlá se qualificou de «educadora» do poeta. (JM)

⁽²¹⁾ Ver o artigo de P. Bogatyriev «Contribuição à etnografia estrutural» (*Slovenská miscellanea* — Miscelânea eslovaca, Bratislava, 1931), no qual se mostra com exemplos que «nas investigações etnográficas deparamos com factos que têm várias funções, ligadas umas às outras, por vezes, de tal maneira que se pode determinar com exactidão qual delas é, no caso dado, a mais forte». (JM)

⁽²²⁾ Assim, por exemplo, o poema *Maio* de Mácha representa hoje em dia, ao celebrar-se o centenário da morte do poeta, uma acumulação extraordinária de todos os matizes do valor estético mencionados acima. (JM)

⁽²³⁾ *Babicka* (A Avó): Novela parcialmente autobiográfica da escritora B. Némcová (1820-1862) em que a autora descreve a sua infância idílica no meio rural, com todos os costumes, tradições e superstições populares e com a personalidade central da avó, na qual se concentram todos os traços positivos, simples e harmoniosos do campesinato checo. Ver nota II.13.1. (AAV)

⁽²⁴⁾ Conto checo de G. A. Bürger, «O Barão de Münchhausen», em que o protagonista, o barão Prásil, inventa histórias fantásticas que nunca lhe sucederam. (JM)

⁽²⁵⁾ Ver com outra passagem de *Eupalinos*, na qual se fala da sensação provocada pela música: «Não era uma plenitude em mutação, semelhante a uma chama permanente que ilumina e aquece todo o teu ser, queimando sempre recordações, pressentimentos, nostalgias e augúrios e despertando uma multidão de emoções sem causa visível?». Veja-se também Delacroix, *Psychologie de l'art* (Paris, 1937, pp. 210 e seg.). O mundo da música é autónomo, não quer depender do mundo dos fenómenos acústicos vulgares. Mas, apesar disso, tem uma potência (significativa) que é característica tanto da linguagem como dos sons não musicais... A música generaliza os sentimentos, descendo até à vibração rítmica da emoção absoluta... Assim surgem formações musicais cuja estrutura apresenta o contorno de uma vibração emocional que se produz em estratos da vida emocional mais profundos que as emoções vulgares. Este dinamismo interior, cujo esquema é a música, transforma-se em contacto com ela e sob a sua influência, criando-a como seu símbolo e sua expressão. (JM)

⁽²⁶⁾ Em relação com isto, é preciso lembrar — embora em breve alusão — que ao tema da arquitectura pertence também o valor simbólico da obra arquitectónica, que se distingue principalmente naqueles períodos da evolução em que o edifício — especialmente o edifício público — representa a ideologia do meio de que surgiu e que serve,

e nalguns casos também o seu poder e o seu peso social; ver por exemplo o valor simbólico de um castelo ou uma catedral da Idade Média ou o dos palácios renascentistas e barrocos. (JM)

(27) Poderiam perguntar-nos se não é preciso contar também com os casos de identificação absoluta ou, pelo contrário, de total desacordo entre os valores extra-estéticos contidos na obra e o sistema de valores válido para o receptor. No que respeita ao acordo total, ou pelo menos à tendência para ele, há, bem entendido, casos desses — como, por exemplo, naquelas formações da arte, regra geral baixas, que nascem do esforço para facilitar ao receptor o acesso à obra por eliminação de todo e qualquer obstáculo com que possa deparar. Mas, mesmo em tal caso, trata-se apenas de uma tendência, nunca completamente realizada — pois que, em determinada medida, e de determinada maneira, os desacordos entre a apreciação do receptor e os valores contidos na obra existem também nestes casos; veja-se, por exemplo, o conhecido facto da preferência dos leitores de folhetins de cordel pelas histórias passadas num meio social diferente e que tratam de modos de vida diferentes daquele que conhecem. No que respeita à possibilidade oposta, quer dizer, à possibilidade de desacordo total entre os valores contidos na obra e o sistema de valores do receptor, essa tendência extrema encontra-se frequentemente na história da arte e, por vezes, até de forma provocantemente aguda (ver o satanismo como tendência do simbolismo que invertia toda a escala de valores: o mal aparece como valor positivo, o bem como valor negativo, etc.). Uma diferença mútua insuperável entre os valores válidos para o receptor e aqueles que a obra contém pode fazer que a obra perca sentido perante o receptor e não seja entendida nem avaliada como obra de arte: por exemplo, a incompreensibilidade das obras provenientes de meios cujo sistema de valores não tem nenhum ponto comum com a atitude do receptor perante a realidade; por exemplo, a atitude perante a arte medieval nos séculos XVII e XVIII; aqui é preciso incluir, em parte, também os poetas e artistas «malditos», que passam, por vezes, toda a sua vida despercebidos e passam a ser famosos apenas quando surge a possibilidade de uma relação, ao menos parcialmente positiva, entre a sua obra e o sistema de valores que procura fazer-se valer. (JM)

3. A POSIÇÃO DA FUNÇÃO ESTÉTICA ENTRE AS DEMAIS (*)

A posição da função estética entre as demais funções e a sua situação na estrutura geral das funções constitui, de facto, o problema do «estético» fora da arte. Quando avaliamos o «estético» segundo a perspectiva da arte (entenda-se: a arte tal como actualmente a compreendemos), a posição da função estética não implica problema nenhum: neste caso, a função estética tende sempre a predominar (interessa saber de que espécie é tal domínio, mas esta questão está fora do que hoje nos ocupa). Mas, quando saímos da esfera da arte, começam as dificuldades: por um lado, temos de fazer frente à tentação de considerar a função estética como qualquer coisa de secundário, que pode existir mas não é indispensável; por outro lado, a função estética, fora da arte, impõe-se tanto à nossa atenção, surgindo nas mais diversas manifestações da vida e mostrando-se como componente indispensável, por exemplo, do *habitat*, do vestir, das relações sociais, etc., que é necessário reflectir sobre o seu papel na organização geral do mundo. Consultando a história da estética, veremos que, muito antes de meditar sobre o «estético» na arte, a filosofia começou a meditar sobre a beleza (quer dizer, sobre o «estético») como princípio metafísico, como factor da ordem universal. Para Platão, o «estético» fora da arte e o «estético» na arte são duas coisas a tal ponto separadas que o «estético» fora da arte é considerado como um dos três princípios supremos da ordem do mundo enquanto a arte é quase expulsa do Estado ideal ou, pelo menos, submetida a um controlo quase policial segundo o ponto de vista da utilidade que apre-

(*) Conferência no Círculo Linguístico de Praga, a 30 de Novembro de 1942.

senta para a ordem estatal. Na época moderna, em que o «estético» na arte é já uma componente básica como tal reconhecida, o problema do «estético» fora da arte continua a ter a sua importância metafísica, como por exemplo na concepção da beleza natural de Herder. Ruskin ainda sobrepunha radicalmente a beleza natural à beleza artística. Com a decadência do pensamento metafísico, a questão da beleza natural degenera, convertendo-se em problema secundário que por vezes se pretende resolver subordinando a beleza natural à beleza artística (como projecção da convenção artística do momento na percepção dos fenómenos naturais). E aqui o problema é estéril. Mas a questão do «estético» fora da arte não desaparece, antes adquire, no momento presente, nova actualidade. Para isto contribui, principalmente, a recente evolução da arte, com as respectivas consequências. Num período recente, do qual fomos testemunhas, deu-se importância exclusiva à função estética na arte e, do mesmo modo, se identificou na teoria o «estético» com a arte. O «estético» assim libertado parecia um jogo soberano com fim em si próprio, relacionado com a prática da vida apenas por canais ocultos e quase subterráneos. No entanto, a vida exterior à arte ia estetizando-se intensamente: recordemos, como exemplos, a publicidade comercial de todos os tipos — entre elas a luminosa —, o *habitat*, a estetização da cultura física (ginástica rítmica, etc.). A arte bem depressa sentiu o predomínio exclusivo da função estética como causa do seu isolamento, e de há vários anos tenta superá-lo sem se dispor a renunciar às expansões dos períodos anteriores; e o «estético» fora da arte toma de si próprio consciência, exigindo ser normalizado e regulado. Assim reaparece com renovada insistência a questão da situação da função estética entre as demais funções, e com ela, naturalmente, também a questão do «estético» fora da arte. A conferência de hoje é uma contribuição para a solução destas duas questões, ou melhor: um ligeiro indício da sua solução (apenas um esboço). Partamos do problema do «estético» fora da arte.

No seu aspecto metafísico, esta questão não é hoje em dia candente — não se trata da existência ou inexistência de uma beleza independente do homem (e portanto a-histórica) no conjunto do universo, mas sim da maneira por que o «estético» se manifesta na actividade humana e nas criações do homem. Observemos bem a mudança produzida: não se trata hoje de investigar se o «estético» está agarrado às coisas, mas de averiguar até que ponto tem raízes na própria natureza humana; não se trata do «estético» como caracterís-

tica estática das coisas, mas do «estético» como componente energético do comportamento do homem. Tão-pouco se trata da relação entre o «estético» e os demais princípios metafísicos, como a verdade e o bem, mas sim da sua relação com os outros fins e as outras motivações da conduta e da criação do homem.

Tudo isto significa também uma mudança considerável quanto aos métodos e ao material da reflexão. O conceito de beleza é substituído, como axioma metodológico básico, pelo conceito de função; em vez dos fenómenos naturais aparecem, como material, os actos de que se compõe a conduta humana e os seus resultados — as criações do homem. Entre a natureza e a criação do homem, mas muito particularmente entre a natureza e a arte, existe uma linha divisória muito firme, quase intransponível (a não ser em casos excepcionais): por isso, enquanto o problema do «estético» fora da arte era concebido *sub specie* da beleza natural, podia parecer que tínhamos dois mundos isolados. Para que entre esses dois mundos pudesse haver ligações era preciso subordinar um deles ao outro: ou a arte à natureza, como fez, por exemplo, Platão, ou, ao contrário, a natureza à arte — do que há já indícios no neoplatonismo. A arte subordinada à natureza significa sempre, ao fim e ao cabo, a imitação da natureza pela arte (e a imitação é sempre menos perfeita que o original). E, subordinando a natureza à arte, encontramos sempre, de um ou de outro modo, a suposição de a arte vir completar a natureza, de a aperfeiçoar. Há ainda outra solução — conceber ambas, arte e natureza, como mutuamente independentes e sem ligações: as tendências desta concepção manifestaram-se na época moderna, começando na poesia com o simbolismo e sua teoria e na pintura com o impressionismo, para o qual o tema da natureza era mero pretexto. Quanto à poesia, a frase de Karásek ze Lvovic não pode ser mais clara: «Não devemos esquecer que a verdade na arte e a verdade na vida são duas coisas bastante diferentes. Até se pode dizer que onde a arte tem razão quase nunca a tem a vida, e que nunca aprenderemos o sentido das coisas no mundo real mas sim e apenas no mundo dos sonhos» (*Sodoma*). Quanto à pintura, comparemos a frase de Liebermann (*A Fantasia na Pintura*, 19-20): «Um molho de espargos ou um ramo de rosas são material bastante para uma obra-prima, tal como uma rapariga feia ou outra bonita, um Apolo ou um anão disforme: de tudo se pode fazer uma obra-prima, supondo que se tenha a suficiente fantasia... o valor da pintura não depende, absolutamente nada, do tema». Isto significa que a «beleza»

não está na realidade que reproduz, é uma qualidade autónoma da própria obra. Estas três soluções, quer dizer, a subordinação da arte à natureza, a subordinação da natureza à arte ou, enfim, a independência e distanciamento das duas, são as que se nos oferecem ao tratar o «estético» fora da arte do ponto de vista da «beleza» como qualidade das coisas.

Mas, se julgarmos o «estético» fora da arte através da óptica das funções, a solução transforma-se totalmente. Ao passo que, no caso precedente, as duas esferas (isto é, o «estético» fora da arte e o «estético» na arte) estavam separadas por um abismo que tínhamos de transpor, agora a relação mútua entre o «estético» fora da arte e o «estético» na arte é uma relação tão estreita que ambas as esferas se confundem e a dificuldade está mais em distingui-las que em encontrar pontos comuns a uma e outra. Já não consideramos a relação entre natureza e arte mas as relações mútuas entre os vários géneros ou aspectos da mesma actividade.

São estas, pois, as diferenças entre o modo de tratar o problema do «estético» fora da arte segundo a estética tradicional e a maneira pela qual nós hoje o pretendemos abordar: por uma óptica funcional. Esta mudança de prisma não carece, naturalmente, de antecedentes teóricos: lembremos, principalmente, J. M. Guyau, que enriqueceu a estética com a observação de não haver diferença intransponível entre a actividade de pretensões práticas e actividade de pretensões estéticas. Nos seus *Problemas Estéticos do Presente*, Guyau diz que o útil tem o seu encanto, que consiste, em parte, na satisfação causada pela harmonia entre a criação dos objectos e o seu objectivo e, noutra parte, no facto de o útil ter o seu sentido e ser agradável (p. 13). Temos, depois, de recordar Dessoir e a sua escola. Sabe-se que, nas suas obras completas, Dessoir dividiu a filosofia do «estético» em duas partes iguais: a estética e a ciência geral da arte. No que respeita à estética, costuma-se citar a frase em que ele declara que a estética poderia ser escrita sem uma só vez se empregar a palavra «arte». São estes, portanto, os antecedentes históricos do nosso interesse pelo «estético» fora da arte, isto é, pelo «estético» como componente do comportamento humano e das criações do homem. Quanto à própria concepção da função, os seus antecedentes são sobejamente conhecidos: a arquitectura funcional, a linguística funcional. Mas veremos adiante que o próprio conceito de função terá de ser revisto antes que o comecemos a utilizar com excessiva ligeireza. Se me for permitido incluir nos antecedentes os meus próprios trabalhos,

recordarei principalmente um meu estudo sobre «Função, norma e valor estético» (*), outro, sobre «O problema das funções na arquitectura» (*), e ainda um terceiro, «Acerca da estética da língua» (*), que faz parte dos *Kapitoly z české poetiky* (Capítulos da poética checa).

Abordemos agora a própria questão da função estética fora da arte. Por onde começaremos? Deveremos fazê-lo com a tentativa de enumeração de todos os casos em que surge fora da arte a função estética? Logo que começássemos perceberíamos como é difícil. Consideremos, por exemplo, a língua. Onde estão os limites do «estético»? Existem formações linguísticas em que o «estético» participa e outras em que não? Só a resposta afirmativa a esta pergunta permitiria delimitar e enumerar os casos. Mas uma rápida observação permite-nos ver que — à parte a linguagem poética — nenhuma formação linguística vem obrigatoriamente acompanhada da função estética e que, ao mesmo tempo — e isso é ainda mais importante —, nenhuma linguagem — nem mesmo a mais corrente linguagem popular — está, em princípio, privada dela. E assim sucede em todas as outras actividades humanas. Por exemplo: o artesanato. É evidente que, na ourivesaria, a função estética é mais visível que na panificação ou na açougaria; a ourivesaria costuma ser incluída na história da arte. Mas significa, por acaso, que os outros dois ofícios que mencionámos estejam fundamentalmente privados de função estética? Teríamos de esquecer as formas dos produtos fabricados pelo padeiro; até a sua cor e o seu cheiro são elementos estéticos — e o mesmo poderíamos dizer, embora em medida diferente, da açougaria. Em resumo, não encontramos uma só esfera em que a função estética esteja fundamentalmente ausente; está sempre presente em potência e pode aparecer em qualquer momento. Isto quer dizer que a função estética não pode ser delimitada nem, tão-pouco, se pode afirmar que algumas esferas da actividade humana carecem, por princípio, dela ou que outras, por princípio, a possuem. Existem também formações culturais (a palavra «cultural» é aqui usada no mais amplo sentido, mencionando-se com ela tanto a cultura material como a civilização e a cultura espiritual) nas quais as funções — e entre estas, bem entendido, também a função estética — quase se não distinguem umas das outras, manifestando-se em cada acto como conjunto compacto, apenas variável nos aspectos que toma. Tal é, por exemplo, o meio da cultura folclórica, dentro da qual não se pode delimitar

(*) Estes três estudos estão incluídos neste volume. (N. do E.)

e distinguir das outras actividades nem mesmo a própria arte, actividade em que a função estética é predominante. Nas esferas extra-estéticas não é possível distinguir as actividades que contêm a função estética daquelas que totalmente dela carecem, mas sucede também o contrário: na arte, onde a função estética predomina por princípio, não se pode negar a presença e a participação das funções extra-estéticas. Nesta observação, já estudada noutras ocasiões, se baseia toda a *Kunstwissenschaft* de Dessoir; e, mais por motivos históricos que como prova, citaremos uma frase de Guyau: «A mais forte emoção estética é a experimentada por aqueles que imediatamente a transformam em acção e desta maneira a satisfazem. Os Espartanos só sentiam toda a beleza dos cantos de Tirteu quando estes os impeliam para o combate. Os voluntários da Revolução nunca foram tão fascinados pela Marselhesa como no dia em que ela os levou, num só gesto, às alturas de Jemappes. E, do mesmo modo, os amantes que, lendo juntos um poema de amor — como os heróis de Dante —, vivem o que estão lendo, experimentam um prazer mais profundo também do ponto de vista puramente estético» (*Problemas Estéticos do Presente*, p. 27). Os «exemplos» de Guyau, apesar de simples — poderíamos encontrar muitos outros, mais complicados —, ilustram bem a correlação e a união mútua das várias funções com a função estética da arte.

Dizendo, pois, que a função estética é omnipresente, não incorremos no pan-esteticismo, visto que as outras funções também são omnipresentes — e, além disso, não só se opõem todas, em conjunto, à função estética, como também cada uma delas se opõe a todas as outras. Não há sectores da actividade humana que estejam irrevogável e fundamentalmente reservados a esta ou àquela função: em qualquer momento pode surgir qualquer função, e não só aquela que o sujeito actuante atribui ao seu acto ou criação; em geral, num acto ou criação estão presentes, não apenas em potência mas de facto, várias funções; e entre elas podem estar também aquelas em que o sujeito actuante ou o autor não tinha pensado ou que nem sequer desejava. Nenhuma esfera da actividade humana se limita a uma única função: há sempre várias delas, com tensões, disputas e pontos de equilíbrio recíprocos; e, tratando-se de uma criação duradoura, as suas funções podem variar no decurso do tempo. Tendo começado por uma reflexão sobre a função estética fora da arte, não demorámos muito a chegar a um resultado referente às funções em geral. É possível formulá-lo como a multifuncionalidade de princípio da actividade humana e como a omnipresença de princípio das funções.

Aqui chegamos a um ponto em que nos encontramos em contradição com o funcionalismo primitivo, cujos princípios se manifestaram com evidência cristalina no funcionalismo arquitectónico e, particularmente, na sua teoria. O funcionalismo arquitectónico baseia-se na premissa de que o edifício tem uma só função, delimitada com exactidão e definida pelo objectivo com que foi construído — recorremos a conhecida comparação, feita por Le Corbusier, entre um edifício e uma máquina, quer dizer, com um produto típico de funcionalidade unívoca. Como fase evolutiva da arquitectura, o funcionalismo assim concebido foi extraordinariamente frutífero, e a sua polémica com o período anterior, historizante, que simulava um objectivo diferente daquele com que se construía o edifício, era também teoricamente justificada. Mas logo se evidenciaram os seus pontos fracos: um edifício, especialmente se for de habitação, não se pode limitar a uma única função, pois é cenário da vida humana, e esta é multiforme. A função de um edifício de habitação e a função de cada uma das habitações que o compõem é múltipla, não porque o edifício tenha de servir para vários fins diferentes (embora também este caso não seja impossível), mas porque, tendo embora uma só finalidade, a casa tem de ser feita de maneira que corresponda àquelas necessidades do homem que até podem não estar expressamente previstas no destino do edifício todo, ou de uma das suas habitações, mas que são indispensáveis a quem nelas vive precisamente porque é um ser humano completo e multifacético. E assim os arquitectos tomam consciência do facto de a concepção funcional do edifício não consistir numa dedução lógica simples, efectuada a partir do destino que lhe vai ser dado, mas sim numa reflexão complexa na qual se conta, de modo indutivo, com as necessidades concretas e múltiplas do usuário.

E o que é válido acerca das funções na arquitectura é válido acerca das funções em geral: as suas funções não devem ser projectadas unilateralmente no objecto, antes se tem de contar com o sujeito como fonte viva delas. Ao projectar as funções no objecto estaremos submetidos à tentação de tudo reduzir a uma só função, já que o objecto, quer dizer, o resultado da criação humana, estará sempre marcado, e com muita evidência, pela adaptação a um único objectivo: àquele com o qual foi produzido. Mas, ao apreciar as funções do ponto de vista do sujeito, vemos logo que cada acto com que o homem se dirige à realidade para a transformar de um ou outro modo corresponde simultânea e indivisivelmente a vários fins, difíceis de distinguir um dos outros às vezes até

pelo próprio indivíduo autor do acto. Assim se explicam as dúvidas sobre a motivação dos actos. O convívio social obriga permanentemente o homem a limitar a sua multiplicidade funcional, sem poder consegui-lo enquanto o homem não for também biologicamente unifuncional — como por exemplo a abelha ou a formiga. Enquanto o homem for homem, as diversas funções de cada um dos seus actos entrarão em mútua tensão, hierarquizando-se, cruzando-se e confundindo-se mutuamente.

Qual é, para a função estética, a consequência deste modo de parecer causal e acrescentada, como sucede àqueles que apreciam as funções do ponto de vista do objecto, pois que este objecto não é, precisamente, uma obra de arte. Na óptica do sujeito e da complexidade das suas relações com o mundo exterior, é evidente que a função estética, como qualquer outra, faz parte indispensável da reacção do sujeito ao mundo que o cerca. Do ponto de vista do sujeito, esta participação indispensável não se decide pelo facto de tender ou não a um objectivo que ultrapasse o acto ou a criação, mas sim pelo de completar, de algum modo (que mais tarde tentaremos determinar), a multiplicidade funcional do indivíduo actuante.

Mas, logo que relacionamos as funções com o sujeito e que analisamos as suas recíprocas inter-relações, a questão que pretendemos resolver — isto é, o problema da posição da função estética entre as demais funções — deixa de ser apenas uma questão respeitante à função estética para se converter no problema das funções em geral, no problema das suas relações mútuas de princípio. E não podemos imaginar estas relações na forma de uma hierarquia, de tal modo que uma das funções predomine fundamentalmente sobre as outras reduzindo-as a uma situação de subordinação. A subordinação e a superioridade das funções só se produzem nos casos concretos, em actos e criações particulares. Por outro lado, também existem hierarquizações mais duradouras, que caracterizam épocas inteiras; mas também estas hierarquizações variam e, por isso, não constituem a principal característica do fenómeno. É precisamente o facto da omnipresença potencial de todas as funções, o de cada acto vir acompanhado de todo um conjunto delas, que nos conduz à conclusão de a questão da relação mútua fundamental entre as funções não ser uma questão de hierarquia mas de tipologia, que delimite a posição de cada função em relação às outras sem as subordinar nem sobrevalorizar mutuamente.

Vejamos agora como chegar a semelhante tipologia: por indução ou por dedução? A indução suporia uma enumeração

o mais completa possível de funções concretas em cuja perspectiva o homem pudesse julgar a realidade ou actuar sobre ela. É evidente, de antemão, que no estado actual da investigação sobre as funções tal empresa envolveria um trabalho excepcionalmente árduo — e quem sabe se seria possível realizar essa enumeração sem alterar a continuidade do estado real... Talvez pudéssemos alcançar o nosso objectivo por meio da dedução — mas dedução a partir de quê? Dissemos que a fonte das funções é o homem, o seu sujeito. Portanto, deveríamos deduzir a tipologia das funções a partir da constituição do homem; não do indivíduo, mas do homem em geral, já que só o homem genericamente considerado pode ser visto de modo supra-histórico, que é do que necessitamos. Mas acaso a constituição do homem é um conceito tão determinado que permita deduzir univocamente alguma coisa? Assim nos fica apenas um caminho, a *Wesensschau* fenomenológica, em princípio também dedutiva, mas que deduz da própria coisa e não de algo fora dela — no nosso caso, a partir da essência da função.

A pergunta inicial será a seguinte: que é a função vista na perspectiva do sujeito? As palavras «na perspectiva do sujeito» são acrescentadas por nós como traço fundamental, baseando-nos nas anteriores reflexões, que nos mostraram que só deste ponto de vista podemos observar a função sem deformações, em toda a sua complexidade. Quando definimos a função do ponto de vista do *objecto*, ela parece estar vinculada a um objectivo determinado que se pretende alcançar mediante o acto ou criação em questão, sendo esta a causa das tendências para conceber as funções de modo multifuncionalista. Só ao conceber a função como uma forma de auto-realização do sujeito em relação ao mundo exterior é que a podemos ver sem deformações, raciocinando de modo polifuncional conforme o estado real das coisas. Que é, pois, a função do ponto de vista do sujeito? Já empregámos as palavras «auto-realização do sujeito» e juntemos-lhe agora a palavra «modo» (talvez se pudesse também dizer «caminho» ou «método»). A definição será a seguinte: «A função é o modo de auto-realização do sujeito perante o mundo exterior». Dizemos prudentemente «auto-realização do sujeito» e não «acção sobre a realidade» porque nem todas as funções hão-de tender à transformação imediata da realidade — veja-se, por exemplo, a função teórica.

Baseando-nos nesta definição, continuamos a perguntar — tendo em conta, como é natural numa análise fenomenológica, a experiência adquirida ou, digamos, «introspectiva» —

se os «modos de auto-realização do homem» perante a realidade podem ser distinguidos de forma terminante. Essa distinção é possível: o homem pode realizar-se perante a realidade quer directamente quer mediante outra realidade. Por exemplo: o homem realiza-se directamente perante a realidade quando a modifica com as suas próprias mãos no fito de aproveitar imediatamente a transformação em seu próprio benefício (partir ramos de árvore para depois fazer fogo ao esfregá-los); nesta transformação, o homem pode utilizar instrumentos sem que, por isso, a sua auto-realização perante a realidade seja indirecta (no exemplo mencionado, os ramos partidos e esfregados uns nos outros pelo homem passam já a ser instrumentos). No entanto, quando o homem, por exemplo, apunhala uma imagem do seu inimigo esperando com isso ferir a pessoa representada, ou se, antes de partir para a caça, dispara sobre uma figuração de animais, convencido de os estar atingindo antes de os ver e atingir com projecteis reais — nesses casos o homem actua na realidade mediante outra realidade, actua indirectamente. A realidade que serve de intermediário (imagem) não é neste caso um instrumento, mas um signo — e não um signo-instrumento mas um signo independente, equivalente à realidade que substitui. Mais adiante trataremos dessa independência. De momento, basta-nos a verificação de a auto-realização do homem perante a realidade poder efectuar-se segundo um de dois caminhos, sem alternativa — isto é, a verificação de a distinção fundamental ser aquela que divide as funções em *imediatas* e de *signo* (*semiológicas*). Existe alguma outra divisão indispensável destes dois grupos? Existe, e é dada pela duplicidade sujeito-objecto: a auto-realização parte do sujeito e dirige-se para o objecto. Aplicando esta duplicidade ao grupo de funções imediatas, aparece outra divisão em subgrupos de auto-realização prática e teórica. Tratando-se de *funções* práticas, é o objecto que vem a primeiro plano, pois que a auto-realização do sujeito se efectua transformando o objecto, isto é, a realidade. Tratando-se da *função teórica*, porém, é o sujeito que vem a primeiro plano, pois então o objectivo geral e final é a projecção da realidade na consciência do sujeito, numa imagem unificada em conformidade com a unicidade deste (entenda-se o sujeito supra-individual, universal) e de acordo com a constituição básica da atenção humana, capaz de concentrar-se num único ponto: a realidade em si, o objecto da função, fica intacta no caso da função teórica. Quanto mais pura a atitude teórica tanto mais escrupuloso é o esforço de eliminação, no processo cognoscitivo,

das mais remotas possibilidades de intervenção na realidade estudada — recordemos as garantias de pureza das experimentações científicas.

Vejamos agora as funções de signo (*semiológicas*). Também estas funções se subdividem quando lhes é aplicada a duplicidade de orientação objecto-sujeito. A função que traz o *objecto* a primeiro plano é a *função simbólica*. A atenção é concentrada na *eficácia* da relação entre a coisa simbolizada e o signo simbólico. Ou se actua por meio do signo sobre a realidade ou esta actua por meio do signo; ambos, signo e realidade, são objectos. Esta *eficácia* da relação entre o signo e a coisa por ele significada é o traço fundamental e característico do signo simbólico — na sua ausência o signo é uma alegoria. Seja, como exemplo, o signo do Estado: como entre este signo e a coisa simbolizada existe uma relação de *eficácia* (por exemplo, uma ofensa ao signo é uma ofensa ao Estado), o signo é um símbolo. Quando esta característica desaparece, o signo transforma-se numa alegoria, semelhante aos símbolos convencionais (coração/amor, âncora/esperança). A função simbólica, portanto, faz ressaltar o objecto. A função de signo que faz ressaltar o *sujeito* é a *função estética*. Não quero desenvolver demasiado a ideia de que a função estética converge em signo tudo aquilo que entra em contacto com ela. Já a tratei de modo suficiente na minha tese ao VIII Congresso Filosófico [«A arte como facto semiológico»(*)] e na tese que também apresentei ao Congresso Linguístico de Copenhaga, publicada em checo nos *Kapitoly z české poetiky* (Capítulos da poética checa) sob o título «A denominação poética e a função estética da língua»(*). Mas porque é que supomos que, no caso da função estética, é o sujeito que se encontra em primeiro plano? Não haverá o perigo de um desvio para a teoria da expressividade emocional do «estético» a que tantas vezes nos temos oposto? Não esqueçamos, em primeiro lugar, que o sujeito de que estamos falando não é um indivíduo, mas sim o homem genericamente considerado; e as reacções emocionais pertencem — pode-se dizer *ex definitione* — à esfera individual. Em segundo lugar, a realidade que se encontra sob o domínio da função estética é um signo, isto é, um assunto de entendimento supra-individual. Esta circunstância não deveria representar obstáculo nenhum à expressividade, pois, como sabemos pela linguística, também o sentimento utiliza signos na sua expressão. Mas nesse caso

(*) Estes dois estudos estão incluídos neste volume. (N. do E.)

os signos são um instrumento que serve para exprimir o sentimento — o que significa que as funções emocionais pertencem à esfera das funções práticas. O signo estético não serve, não é um instrumento, mas — tal como o signo simbólico — pertence ao objecto e é de facto o único objecto claramente visível que representa o objectivo final, quer quando foi configurado antes de ser englobado na função estética quer quando foi criado directamente por ela. Por isso, enquanto o signo for percebido como signo estético, não poderá servir para exprimir a emoção. A «subjectividade» do signo estético em oposição à «objectividade» do signo simbólico consiste noutra coisa: o signo estético não actua sobre nenhuma realidade particular, como sucede com o signo simbólico, mas reflecte a realidade no seu conjunto (daí provém a chamada «tipicidade» da obra artística, conceito que só quer dizer que a obra de arte, o signo estético mais puro, mostra, servindo-se de uma particularidade, todas as outras particularidades e o seu conjunto — a realidade). A realidade, reflectida no seu conjunto, é unificada no signo estético segundo a imagem da unicidade do sujeito. Unificando assim a realidade, a função estética recorda a função teórica, distinguindo-se dela, todavia, pelo facto de esta se esforçar por conseguir uma *imagem* global e unificadora da realidade enquanto que aquela procura uma *atitude* unificadora perante a realidade. O objecto imediato da função teórica — tal como o da função prática — é a própria realidade, e o signo não é mais que o seu instrumento (do mesmo modo que, para a função prática, o instrumento mais conveniente é aquele que funcionalmente se mostra o mais unívoco possível, também a função teórica procura que seja unívoca a natureza dos signos que utiliza). Para a função estética, a realidade não é um objecto imediato, mas mediato; objecto imediato (quer dizer, absolutamente instrumental) é, para a função estética, o *signo estético*, que projecta a posição do sujeito, realizada pela construção do signo, na realidade, como sua lei geral, sem perder por isso a sua independência. O signo estético manifesta a sua independência de tal forma que alude sempre à realidade em conjunto e nunca a um sector particular. A sua validade não pode, portanto, ser limitada por outro signo; só podemos aceitá-lo ou rejeitá-lo em bloco. Pelo contrário, o signo utilizado pela função teórica (o conceito) representa sempre apenas um determinado sector ou um aspecto parcial da realidade; ao lado dele existem sempre outros signos (conceitos) que lhe limitam a validade. Resumindo: o signo estético é, como o signo simbólico, um signo-

-objecto; mas, ao contrário dele, não actua sobre a realidade: projecta-se nela.

Em nossa opinião, é esta a tipologia das funções: dois grupos — funções imediatas e funções de signo —, cada um dos quais se subdivide: o das funções imediatas divide-se em funções práticas e função teórica, o das funções de signo divide-se em função simbólica e função estética. Nesta formulação chama-nos a atenção o facto de, no caso das funções práticas, se utilizar o plural, enquanto que, nos outros três casos — função teórica, função simbólica e função estética —, se utiliza o singular. Mas isso corresponde ao estado real das coisas: há muitos matizes da função prática, dos quais alguns têm já a sua denominação convencional, outros necessitam que lhes busquemos, caso a caso, essa denominação e outros ainda, embora localizáveis, escapam a qualquer denominação. Nas outras funções não há matizes tão diferenciados; seria difícil distinguir várias funções teóricas ou várias funções estéticas. O motivo pelo qual a função prática se encontra tão abundantemente diversificada é evidente: entre todas as funções, é esta que mais próxima se encontra da realidade — ao contrário das funções de signo, ela orienta-se directamente para a realidade, ao contrário da função teórica esforça-se por incidir na realidade e por transformá-la. Por isso mesmo se reflecte na função prática a abundante diversificação da realidade e os seus matizes correspondem às diferentes classes e géneros de realidades com que ela entra em contacto. Esta diversificação é dada também pelo facto de a função prática assegurar as condições elementares da existência do homem: por isso a função prática é até certo ponto uma função por excelência, função não marcada; as outras funções agrupam-se em redor dela, sempre sem se lhe subordinar, mas entrando em estreita relação com ela; alguns dos matizes da função prática aparecem quando ela se mistura com outra. Assim, por exemplo, a função mágica é, evidentemente, uma mistura da função prática com a função simbólica; seria interessante saber até que ponto e de que maneira a função prática, juntamente com a função simbólica, participa na composição da função erótica (veja-se a simbólica erótica).

Outra observação a fazer quanto à tipologia das funções é a seguinte: a tipologia que tentámos realizar foi construída de um ponto de vista puramente fenomenológico e nada tem a ver com as questões de génese; mas não contradiz, até concorda, com o facto de o estado originário se caracterizar pela homogeneidade das funções e com o de a diferenciação das funções ser característica apenas de períodos evolutivos

muito avançados. Se, na nossa actual consciência, as funções aparecem claramente diferenciadas, isso é um facto evolutivamente paralelo ao desenvolvimento da técnica mecanizada, pois que só uma máquina, por complexa que seja, representa um modelo de unifuncionalidade pura. Por isso mesmo, a nossa tentativa tipológica só é imaginável do ponto de vista do actual: para o homem primitivo, a separação entre a função prática e a função simbólica seria simplesmente impensável: qualquer acto e qualquer criação prática tinha, para ele, ao mesmo tempo, um alcance simbólico e um alcance prático de igual importância.

Quanto à génese das funções, a nossa tentativa de estabelecimento de uma tipologia apenas assinala o facto de nenhuma das funções poder ser reduzida a outra: por exemplo, não podemos supor que a função teórica surgiu da função prática, como por vezes se pensa — os mesmos laços a ligam também à função simbólica (carácter simbólico de toda a sabedoria primitiva, a cosmogonia mitológica como ciência primitiva), mas também não pode ser deduzida dela. E o mesmo sucede, igualmente, noutros casos.

Ainda podemos fazer outra observação: ao tratar das funções «de signo», mencionámos a função simbólica e a função estética, excluindo da esfera destas funções os signos utilizados como instrumentos pela função prática e pela função teórica. A razão deste aparente desdobramento do mundo dos signos é o facto de haver nos signos simbólicos e estéticos o carácter de objecto, enquanto que os signos da função prática ou da função teórica têm o carácter de instrumentos. Apesar de tudo isto, o desdobramento do mundo dos signos é apenas aparente: as características que unem todos os signos, independentemente das diferenças entre as funções, são demasiado fundamentais para ser possível um desdobramento real. Tão-pouco devemos esquecer que, nos períodos de homogeneidade ou de pequena diferença entre as funções, também os signos eram visivelmente multifuncionais, de modo que, por exemplo, o signo prático era ao mesmo tempo um símbolo. Os vestígios desse estado encontram-se hoje no nosso meio na linguagem infantil (a palavra como objecto: uma nuvem chama-se nuvem por ser cinzenta, um guarda-chuva chama-se guarda-chuva porque uma pessoa pode espetar-nos com ele — Piaget). Na linguagem actual dos adultos, a união entre os signos-instrumento e os signos-objecto também não se encontra totalmente suprimida — vejamos, antes de mais, a estreita relação da linguagem poética, isto é, de tendência poética, com a linguagem não poética e o carácter espontaneamente

simbólico (quer dizer, não convencional) que pode adquirir um signo linguístico quando corresponde a uma ideia fixa ou quando escapa ao domínio do indivíduo que o utilizou. A união entre os signos-objecto e os signos-instrumento tem até uma grande importância para a conservação do signo — especialmente do signo linguístico — na vida. Se o signo-instrumento fosse abandonado a si próprio, tenderia necessariamente a possuir um só sentido exclusivo ou, ao contrário, à indiferença significativa, isto é, a carecer de sentido, e, desta maneira, por ambos os caminhos, à automatização. Deixaria de ser um signo e converter-se-ia num sinal, estritamente unívoco mas ao mesmo tempo rígido, privado de elasticidade significativa (recordemos os sinais matemáticos, os sinais lógicos, etc.) ou degeneraria em mero *flatus vocis*. Só a permanente presença potencial da função simbólica e da função estética mantém tanto a consciência da força da relação autêntica (relação autêntica como energia que actua no símbolo) como a consciência contrária, da não vinculação do signo a uma determinada realidade (veja-se a autonomia e a autofinalidade do signo estético). Dizendo de outro modo: para que a palavra possa existir como instrumento, têm de existir — mesmo na actual diferenciação das funções — a palavra como símbolo e a palavra como signo estético. Quanto à génese da língua: decorre da nossa tipologia o quão incorrectas são as teorias que deduzem unilateralmente a origem da língua de uma só função, quer seja da função prática (necessidade de entendimento) quer, ao contrário, da função simbólica — também neste caso todas as funções têm a mesma importância e são igualmente autênticas.

Neste momento convirá talvez intercalar uma pequena observação acerca da minha polémica com o colega Korínek sobre a autofinalidade da linguagem teórica. Depois do que neste estudo ficou dito, a minha opinião neste assunto é clara: na função teórica, o signo é um instrumento, e na função estética faz parte do objecto. Ou seja: na função teórica, a atenção concentra-se na realidade exterior ao signo (por isso o signo, na função teórica, se encontra sujeito a controlo da sua conformidade com essa realidade); na função estética, a atenção dirige-se ao signo em si, que reflecte a realidade como conjunto — o controlo do signo pela realidade não tem sentido, pois tanto o signo como a realidade são objectos e existem como dois conjuntos independentes. O signo que funciona a nível teórico parece ter «a finalidade em si próprio» somente quando é confrontado com o signo que serve a fun-

ção prática e tende a intervir na realidade. Mas essa autofinalidade é muito relativa e, mesmo, aparente: o não intervir na realidade não priva do seu carácter instrumental o signo que funciona a nível teórico. No entanto, eu vejo a razão que leva o colega Korínek a confundir a «autofinalidade» teórica com a «autofinalidade» estética, já que aquela se baseia no estado real das coisas: refiro-me à semelhança que há entre a situação da função teórica entre as funções imediatas e a da função estética entre as funções de signo; ambas trazem a primeiro plano o sujeito, ao contrário das funções prática e simbólica, que trazem a primeiro plano o objecto. Mas também aqui há uma diferença, já sublinhada atrás: a função teórica procura uma imagem unificadora da realidade, conseguida por meio de signos e das suas significações, que desempenham o papel de *instrumentos*; a função estética projecta na realidade, como princípio unificador, a atitude que o sujeito adopta perante ela. No entanto, esta atitude pode projectar-se na realidade somente se passar por uma objectivação adquirida pelo signo estético. Espero que a minha opinião sobre a aparente «autofinalidade» da linguagem teórica tenha ficado esclarecida. Quanto à identificação feita por Korínek, da função estética com a função emocional, já a analisei num parágrafo anterior.

Prestemos agora atenção às relações mútuas entre as diversas funções, deduzidas da nossa tipologia. Parece-me ter já várias vezes destacado que uma tipologia fundamental, atemporalmente válida, não pode conter as subordinações e as superioridades dos seus diversos membros. Isso decorre das próprias bases do estruturalismo, que concebe a hierarquia como processo dinâmico, mudança permanente. Nada nos impede, porém, de perguntar se a tipologia das funções contém algumas correlações, isto é, relações mútuas, entre as várias funções. Essas correlações não são hierárquicas, mas no decurso da evolução podem converter-se em caminhos para as mudanças hierárquicas. São dadas, em parte, já pelo plano horizontal da nossa tipologia: indicámos as características que unem os membros do par de funções imediatas (a função prática e a função teórica) e as que unem os membros do par de funções de signo (a função simbólica e a função estética). Também dissemos que, por sobre as diferenças que existem entre ambos os grupos, algumas funções podem misturar-se graças a certos traços comuns: assim a função prática se relaciona com a função simbólica e a função teórica se relaciona com a função estética. Falta ainda saber se se podem tam-

bém justificar as outras duas associações, a da função prática com a função estética e a da função teórica com a função simbólica. Entre os membros destes dois pares há também muitos vínculos reais. A função prática associa-se, até se mistura, mesmo, muitas vezes, com a função estética (recordemos a arquitectura e o teatro), assim como a função teórica com a simbólica (veja-se, por exemplo, a simbiose do simbolismo com o conhecimento, aparecida pela última vez na filosofia mística barroca). Do ponto de vista fenomenológico, porém, os membros destes dois pares nada têm de comum: a função prática conduz à acção directa sobre a realidade, ao passo que os actos e as coisas dominadas pela função estética têm o fim em si próprios; a função teórica priva de toda a iniciativa os signos que utiliza, convertendo-os em termos fixos ou mesmo em sinais, enquanto que o signo simbólico é a própria iniciativa, sendo assim não apenas objecto mas objecto actuante. Qual é, então, a origem dos vínculos efectivos que existem entre estes dois pares de funções? É o facto de que as respectivas funções, a função prática e a função estética por um lado e a função simbólica e a função teórica por outro, se encontram mutuamente unidas precisamente por causa dos seus caracteres opostos. Prova-o, por exemplo, a relação entre a função estética e a função prática. São contraditórias a tal ponto que, na óptica da função estética, e opondo-a a tudo o que está no exterior dela, *todas* as demais funções — incluindo a teórica — são, aparentemente, «práticas». Qual é a consequência desta «inimizade»? É a seguinte: sempre que a função prática retrocede, um só passo que seja, imediatamente por trás dela aparece, como sua negação, a função estética; muitas vezes, estas duas funções entram em conflito uma com a outra, lutando pelo domínio de uma coisa ou de um acto. Entre todas as funções fundamentais há, portanto, relações recíprocas, e o plano horizontal da sua tipologia é constituído pela rede destas relações. Não é possível generalizar mais: teríamos de seguir a evolução concreta da estrutura das funções para averiguar como estas possibilidades de associação das funções coincidem no decurso da evolução ou como se enfrentam dentro da constituição e da permanente decomposição da estrutura das funções. Mas isso está já fora do alcance do nosso estudo. Seria preciso dedicar mais tempo e mais trabalho a um estudo mais pormenorizado de diversas funções, insistindo principalmente na função estética, que foi o ponto de partida das nossas reflexões. Não o fazendo por ora, alteramos a continuidade do todo; mas espero que essa

irregularidade me seja perdoada se se levar em linha de conta que o que estive a dizer é mero esboço e que o tempo não chega para mais. Termino, pois, sem concluir completamente a reflexão, consolando-me apenas com o facto de ter exposto em traços gerais aquilo que mais importante é: o esboço da tipologia das funções.

4. AS TAREFAS DA ESTÉTICA GERAL (*)

A relação recíproca entre as diversas ciências e o paralelismo dos seus objectivos são actualmente sentidos com grande intensidade. A causa disto é a mudança metodológica que nos últimos decénios se verificou nos próprios fundamentos do trabalho científico. Os conceitos científicos fundamentais começaram a mudar; assim, por exemplo, o conceito de casualidade, que é a fórmula mais geral das relações entre as coisas. O período precedente da evolução científica, positivista, professava a causalidade unidireccional sem excepções: os fenómenos ordenavam-se numa cadeia infinita de causas e efeitos em que a actividade era relacionada com a causa e a passividade com o efeito. A este regime incondicional se encontravam submetidos não apenas os fenómenos do mundo material mas também a própria criação artística. Assim, por exemplo, a situação da arte numa época e numa nação determinadas eram, para Taine e a sua escola, uma consequência indispensável do estado da sociedade, das suas ideias e costumes — que por sua vez eram condicionados pelas influências da natureza, etc. Mas, nos últimos tempos, e como antítese desta opinião, manifesta-se cada vez com maior energia a convicção de que os processos da esfera da cultura não são regidos pela dependência unilateral de uns fenómenos em relação a outros mas sim pelas ligações recíprocas entre todos eles; um fenómeno não se submete passivamente a outro, antes, por sua vez, produz influência activa sobre ele. Se, por exemplo, a arte evolui, em parte, por pressão das ideias sociais dominantes, influencia, ao mesmo tempo, pela

(*) Conferência pronunciada na rádio em princípios dos anos 40.

sua própria evolução, a evolução delas. Entre ambas as partes cria-se uma tensão permanente na qual, com o andar do tempo, ora predomina uma ora a outra. Para o trabalho científico, isto é um axioma totalmente diferente do da causalidade, cuja aplicabilidade fica reduzida ao campo dos processos naturais — e mesmo aí ficou limitado o seu domínio. A substituição do conceito da causalidade pelo da inter-relação mútua não é, todavia, o único caso de modificação radical de conceitos fundamentais nas ciências, principalmente nas de cultura. Seria preciso mencionar também, pormenorizadamente, os conceitos de função, signo, estrutura — cada um dos quais contribui a seu modo para a transformação que actualmente se está produzindo nas ciências culturais. Mas interessa-nos agora, não a característica geral desta transformação, antes o modo como ela se reflecte no estado de uma única ciência em particular: a estética. Quisemos, de entrada, chamar apenas a atenção para o facto de a maneira como a ciência actual vê o mundo — principalmente no campo da criação humana — se distinguir pelo seu carácter energético: na concepção causalista, a livre iniciativa só era possível no início da cadeia, e a sucessão dos factos seguintes estava sujeita a uma necessidade mecânica. Na concepção actual, que se baseia no axioma da interacção *mútua* dos fenómenos, cada fase sucessiva é, ao mesmo tempo, tão necessária quanto casual — necessária na medida em que se baseia na fase anterior e casual, e, portanto, imprevisível, porque se não pode adivinhar de antemão qual das duas forças em mútua influência virá a prevalecer num dado momento. É evidente que esta mudança radical da óptica de base havia de ter consequências importantes em todo o processo do trabalho científico e nos seus resultados.

Chegamos agora à questão de saber como se manifesta esta mudança no estado actual da estética. Para maior clareza, tomemos por ponto de partida o aspecto que a estética oferece aos olhos do público — da maior parte do público. Ainda hoje é costume conceber-se a estética como a ciência que estuda a beleza, admirando-se os que assim a concebem de ainda haver pessoas que se julgam autorizadas a ditar aos outros aquilo que se deve considerar belo. Ora bem: assinalemos antes de mais nada que o conceito de beleza tem sido consideravelmente limitado na estética recente e foi já totalmente afastado da posição dominante que ocupava. Quando a estética se baseava no conceito de beleza, esta era entendida como algo que existia acima das coisas, independente delas e por elas realizado de modo muito imperfeito. A beleza assim con-

cebida, na sua perfeição, reside no transcendental; segundo Platão, reside no mundo das ideias. Esta concepção metafísica da beleza recebeu o primeiro golpe quando, na primeira metade do século passado, a estética psicológica — que, em parte, foi mesmo experimental — procurou encontrar a essência e as normas da beleza na natureza humana, baseando-se na premissa segundo a qual todas as pessoas tinham de gostar das mesmas coisas precisamente porque eram pessoas: porque a sua vista, o seu ouvido, etc., tinham a mesma constituição. Tal esforço, por mais importante que tenha sido para a evolução ulterior, fracassou — ou melhor: superou-se a si próprio. A investigação, que devia provar a identidade de juízos de diferentes pessoas em questões de beleza, veio negar essa identidade. Mais tarde, deu-se um passo decisivo: o conceito do «belo», desacreditado pela investigação experimental, foi substituído pelo do «estético», pelo da atitude estética e do sentimento estético, e esses converteram-se nos conceitos básicos da estética. E as palavras «atitude» e «sentimento» sublinham que o «estético» está — diferentemente da concepção metafísica da beleza — totalmente enraizado no homem. Não flutua acima das coisas, mas está contido na atitude que o homem adopta perante as coisas que observa ou cria. Cada acto humano tem três aspectos: o prático, o teórico e o estético, isto é, cada acto humano e o seu resultado têm, necessária e substancialmente, três funções: a função prática, a função teórica e a função estética. A função prática é fundamental, nela se baseia o comportamento humano, que faz possível a vida humana; a sua importância consiste na relação entre o sujeito actuante e as coisas. A vontade do sujeito, projectada no mundo das coisas, é o objectivo do comportamento; e a coisa é um mero recurso, um instrumento para se alcançar o objectivo. Por isso, do ponto de vista da atitude prática, só percebemos aquelas características das coisas que podem ser aplicadas com proveito ao esforço de alcançar os objectivos em vista. A atitude prática pode-se aplicar a sábia frase do filósofo: «Do mundo exterior, vejo e ouço apenas aquilo que os meus sentidos escolhem para orientar o meu comportamento; de mim próprio também só conheço aquilo que faz parte do meu comportamento. Os meus sentidos e a minha consciência dão-me uma imagem da realidade na sua simplificação prática». Mas também o segundo dos três elementos, o teórico, simplifica a realidade. Embora tenda, ao contrário da atitude prática, à mais radical exclusão do sujeito (e daqui a objectividade do acto científico ou cognoscitivo), o que ele põe em evidência não são as diver-

sas coisas em si próprias, mas sim as relações mútuas que existem entre elas. O objectivo último do conhecimento científico é uma lei (por exemplo, uma lei da natureza) que exprima a validade mais geral e incondicional possível de determinada relação sem ter em conta as características concretas das coisas que entram nessa relação e considerando apenas aquela característica que tem importância para a relação dada. Mas a realidade de uma coisa é dada somente pelo conjunto infinitamente variado das suas características; no entanto esse conjunto está fora do campo de visão do investigador. O cume da precisão é alcançado, pelo conhecimento científico, nas matemáticas, que prescindem totalmente da *qualidade* das coisas e tomam em consideração apenas a sua quantidade. A atitude teórica simplifica, pois, a visão da realidade em certo sentido ainda mais radicalmente que a atitude prática. A terceira atitude fundamental é a atitude estética, e só ela considera a própria coisa, a coisa como particularidade, como conjunto de características de variedade inesgotável. A coisa não é concebida nem como recurso para alcançar um objectivo nem como mera base de certas relações, mas como um fim em si própria. Por isso se fala de «autofinalidade» no campo estético. Pelas mesmas razões, o «estético» costuma ser proclamado como algo de supérfluo, como um luxo que nada tem a ver com os interesses elementares da vida do homem. Já anteriormente dissemos que a atitude estética — tal como as outras duas — está presente de modo manifesto ou, pelo menos, potencial, em *todos* os actos humanos, em *todos* os actos de percepção ou de criação. Do acto de criação até se pode dizer que, quanto menos esperado é o seu resultado, tanto mais indispensável é a participação na criação — como, por exemplo, a criação técnica. Da atitude prática já dissemos que simplifica as coisas, tomando em linha de conta apenas aquelas características aproveitáveis para o fim em vista. Mas, quando é preciso alcançar um objectivo, novo sem precedentes — e nisso consiste a essência da criação prática —, há que aproveitar novos aspectos da realidade até aí omitidos. Esses aspectos só podem ser descobertos pela atitude estética. Também poderíamos provar a presença necessária da atitude estética na criação teórica, científica. Mesmo as actividades práticas ou teóricas que não podem ser designadas como de criação, mas antes como repetitivas do hábito, mostram por vezes traços evidentes da presença do «estético». Graças à sua omnipresença, o «estético» é, portanto, um factor poderoso de alcance vital. Tendo-se dado conta da amplitude da esfera estética, a estética actual

considera que o seu papel consiste em verificar todos os aspectos e disfarces do «estético» e em investigar a dinâmica das suas relações com a atitude prática e a atitude teórica. Isto representa uma grande ampliação da esfera dos seus interesses e significa a integração directa da estética no ciclo vital: perante os seus olhos perpassam a moda, a educação física, as formas das relações sociais, a produção industrial e artesanal, a ciência, a filosofia e a religião. Em todos esses sectores, e em muitos outros, o «estético» manifesta-se como uma das forças motrizes fundamentais, embora por vezes ocultas. Se este esforço pela ampliação do interesse cognoscitivo se pode chamar luta, então é uma luta entusiástica, pois é motivo de cada vez maior satisfação ver-se a ciência como uma grande casa cheia de movimento e não como um edifício pronto, abandonado e em processo de envelhecimento. Mas ainda não chegámos ao fim da nossa análise. Falta ainda a segunda parte, igualmente importante. Já dissemos que a participação das várias atitudes fundamentais não é igual em todas as actividades humanas. Há actividades de função preponderantemente prática, outras de função preponderantemente teórica e outras, finalmente, em que predomina a função estética. A esfera de actividades e de criações cuja função é preponderantemente estética chama-se arte — e, naturalmente, a arte pertence também à esfera de interesses da estética. Não podemos desenvolver aqui toda a complexa problemática da arte tal como a vê a estética actual; mas temos, ao menos, de assinalar que a estética dos nossos dias aborda, antes de mais nada, a *obra* artística como coisa destinada a provocar uma atitude estética, não tendo em conta aquilo que rodeia essa obra. Assim, o conhecimento da obra não se baseia num estado de espírito, difícil de captar, do qual nasceu a obra ou ao qual ela se refere, mas sim na construção objectiva dela, construção destinada a provocar a atitude estética em todas as pessoas que sejam capazes de compreender a obra de arte precisamente como criação artística. A criação intencional de uma obra é vista pela estética actual como uma combinação de forças mediante as quais a obra actua sobre o homem; como uma estrutura em que cada característica real da obra, como coisa, adquire um carácter de energia, entrando em tensão recíproca com as outras características; há tensão recíproca entre as cores de um quadro, há tensão entre uma mancha de cor e a linha que a delimita, entre a cor e a superfície em que ela está aplicada, entre a cor de um quadro e a cor real do objecto representado, entre a cor e o tema do quadro. Nenhuma característica fica excluída

deste jogo, embora algumas delas se manifestem de uma forma mais passiva e outras de uma forma mais activa. Mas esta passividade ou actividade das diversas componentes alternam com o decorrer da evolução, de modo que ora é a cor a dominar a linha (delimitando, ela própria, o contorno) ora é a linha a dominar a cor, ora, enfim, a cor se transforma em linha criando um contorno colorido, etc. A estrutura da arte está, portanto, em permanente movimento, e, para a estética, isto significa uma grande quantidade de tarefas, a começar pela diferenciação das diversas componentes da obra de arte e a terminar pela comparação mútua entre as várias artes (poesia, música, etc.), das quais cada uma representa uma das forças que contribuem para a formação de uma estrutura de ordem superior — a arte em geral. Esta é, no actual estado das coisas, a perspectiva de maior alcance da estética na esfera da arte. A estética tende a converter-se em teoria comparativa da arte que, comparando várias manifestações artísticas, descobre as leis fundamentais da criatividade artística e, com elas, em parte, também as leis da criatividade humana em geral. Também aqui, no campo da arte, encontramos a estética de hoje a meio de tarefas ainda mal delineadas e muito menos concluídas. Também aqui podemos falar de uma luta entusiástica. Qual é a participação da estética checa nesta luta? Digamos numa simples frase que, graças aos precursores, entre os quais não devemos esquecer, principalmente, os nomes de Hostinsky, Durdík, Salda e Zich, a estética sobre os seus princípios e sobre as bases em que se apoia: uma reflexão mais sistemática que a realizada em qualquer outro país.

5. O SIGNIFICADO DA ESTÉTICA (*)

Não há ainda muito tempo, quando se perguntava o que é a estética a resposta era o estereotipado chavão da «ciência da beleza». E, em consequência disto, muitas pessoas julgavam — e continuam a julgar — que um esteta é um indivíduo que pretende determinar o que é que todos havemos de considerar como «belo» ou, mesmo, decidir de como devem os artistas criar a beleza. Ora bem: há já bastante tempo que a estética se deu conta de que, prescrevendo regras para definição da beleza, não fazia mais do que adoptar as convenções artísticas da sua época — convenções geralmente bastante antiquadas, o que é praticamente inevitável. Mas o que a estética dos nossos dias se não atreve já a prescrever não são só as regras da beleza, são também as do gosto. É terrível em demasia a figura de um pedante a fazer sermões desabridos aos artistas e ao público; mas mais terrível é ainda a ideia de um «esteta» como os dos princípios deste século, cuja hiperestesia estética ocultava, tantas vezes, o vazio espiritual. Nada disso (e de algo mais) é estética. Temos então de procurar definir este conceito de «estética», pois o ter-se entendido que a estética é uma ciência bastante séria e rigorosa não significa estar dito tudo o que é preciso dizer-se a fim de se alcançar os objectivos em vista. Ao tentar definir a estética, não encontro melhor solução que a seguinte: a estética é a ciência que estuda a função estética, as suas manifestações e os seus portadores. Há, então, que compreender a denominação, um pouco vaga, de «função estética». Começemos, no acreditado estilo dos narradores, pelo princípio;

(*) Conferência pronunciada no ano de 1942.

e, ao princípio, não vamos falar da função estética — esse conceito aparecer-nos-á mais adiante. Começaremos por analisar as atitudes que o homem adopta perante a realidade.

O homem, frente ao mundo que o rodeia, assume diversas atitudes. A sua atitude não é a mesma quando ele actua de modo prático sobre o mundo ou quando procura conhecê-lo de um modo teórico ou científico ou quando, por exemplo, o procura entender segundo uma perspectiva religiosa. Cada uma destas atitudes, uma vez adoptada pelo homem, apodera-se dele e de todas as suas capacidades, que orienta em determinado sentido. Embora adiante venhamos a ver que não é impossível que estas atitudes se entremisturem e se acompanhem umas às outras, é também frequente que se estorvem mutuamente, eliminando-se e suprimindo-se entre si, precisamente porque cada uma delas, a cada momento dado, reclama o empenhamento de todas as capacidades, de toda a personalidade humana. Cada uma destas atitudes se encaminha para seu determinado objectivo — que, no entanto, só de um modo muito geral é definido pela própria atitude e que só se vai determinando concretamente mediante uma concreta tarefa, a resolver no momento e dentro dos limites de uma determinada atitude. Surge assim uma diversidade considerável, que é evidente principalmente no âmbito da atitude prática. Do ponto de vista prático, isto é, da conduta prática, o esforço do artesão ao realizar a sua obra, do comerciante ao vender a sua mercadoria ou do diplomata ao discutir os termos de um tratado político é orientado da mesma maneira — existindo, como o mostram os exemplos mencionados, uma escala muito variada de recursos, instrumentos, etc. Para alcançar um objectivo é necessária uma actividade determinada e são necessários determinados instrumentos. Acerca da actividade e dos instrumentos mais convenientes para se alcançar um certo objectivo, dizemos que são capazes de funcionar em relação a este objectivo, isto é, que são portadores de uma ou outra função. O instrumento de uma actividade é, por vezes, um objecto duradouro, que existe mesmo quando não está desempenhando tal actividade. Mas, mesmo nessas condições, o instrumento, adaptado a uma certa actividade, à consecução de um certo objectivo, tem na sua estrutura os indícios dessa capacidade. A função aparece assim não apenas como o modo casual do uso de uma coisa mas também como uma característica duradoura do seu portador.

Consideremos agora a função estética. Também ela tem a sua origem e o seu fundamento numa das atitudes elementares que o homem adopta perante a realidade: a atitude

estética. Quais são as características desta atitude? Como se distingue ela das outras atitudes? Procuremos compará-la com estas. Ao adoptar uma atitude prática perante a realidade, o que nos interessa é a influência imediata que sobre ela exercemos. O sentido da nossa actividade consiste em mudar, de algum modo, a realidade, intervindo nela — e só em relação ao resultado pretendido é que organizamos a nossa actividade e escolhemos os nossos instrumentos. Ao fazer essa escolha, avaliamos apenas aquelas características dos instrumentos que nos convém para obter o desejado resultado: as outras características são-nos indiferentes e nem sequer existem para nós. É conhecido o facto, frequentemente aproveitado na literatura humorística, de que pessoas com profissões diferentes, ao trabalhar com o mesmo material, o vêem cada uma à sua maneira: para o guarda florestal, o bosque é uma cultura vegetal; para o carpinteiro, o construtor de carroças ou o tanoeiro, é um depósito de madeira; para o caçador, é o refúgio dos animais; para as crianças, o local onde crescem os morangos e as framboesas. Um filósofo escreveu acertadamente acerca da atitude prática: «O homem tem de viver e à vida exige que percebamos as coisas em conformidade com a relação que elas têm com as nossas necessidades. A vida consiste numa conduta. Viver significa receber apenas as impressões úteis das coisas e responder-lhes com reacções propícias; as outras impressões devem esbater-se ou reflectir-se apenas vagamente na nossa consciência. Do mundo exterior, vejo e ouço apenas aquilo que os meus sentidos escolhem para orientar o meu comportamento... Os meus sentidos e a minha consciência oferecem uma imagem da realidade na sua simplificação prática».

Isto aplica-se à atitude prática. Vejamos agora a atitude teórica, cognoscitiva. Quando nos abeiramos da realidade no propósito de a conhecer, ela surge-nos apenas no aspecto particular que pretendemos apreender. Também desta vez a coisa que tomámos para objecto do nosso conhecimento não é um fim em si própria. Ao identificar algumas das suas características com as das outras coisas, incluimo-la no âmbito de determinado conceito — a coisa passa a fazer parte de um contexto geral. A finalidade da actividade cognoscitiva é a verificação das leis gerais da natureza. A atitude cognoscitiva, tal como a atitude prática, tende portanto a ir *mais além* da realidade que possuímos, em dado momento, nas nossas mãos e à frente dos nossos olhos.

Consideremos seguidamente a atitude religiosa — ou melhor, se quisermos que a denominação exprima toda a extensão

do seu âmbito: mágico-religiosa. Encontramo-nos já noutra terreno, diferente dos das atitudes anteriormente analisadas. Cada facto real que se encontre ao alcance da atitude mágico-religiosa se converte, com o simples facto de entrar neste terreno, num signo de tipo especial. A atitude teórica também se distingue pelo facto de transformar a realidade num signo, ou, dizendo melhor, num conceito; mas neste caso tal conversão não é natural, não é previamente dada, exige um esforço de conhecimento. Na atitude mágico-religiosa os factos reais não se convertem em signos: são signos, de uma maneira substancial, e por isso mesmo são capazes de actuar como aquilo que representam (um amuleto, etc.). São signos-símbolos.

Prestamos a nossa atenção, finalmente, à atitude *estética*. Os factos que entram na sua esfera adquirem também o carácter de signos. Consideremos um caso concreto — por exemplo, um exercício ginástico. Quando o exercício é entendido na sua função prática (fortalecimento do corpo, agilidade, etc.), a actividade exercida é avaliada unicamente em função dos resultados a obter: é avaliada apenas como meio de os atingir. Mas suponhamos que ao exercício é aplicado o critério estético — que, de resto, pode mesmo ser predominante na apreciação do exercício. A actividade exercida adquirirá imediatamente um valor intrínseco e a nossa atenção será dirigida para todas as fases e todos os pormenores do exercício e da sua execução. Como explicar esta mudança? Também aqui a realidade, que se encontra ao alcance da atitude estética, se converte em signo — mas em signo de um tipo especial, diferente do signo mágico-religioso. No caso deste, a atenção não era concentrada no signo, em si próprio, mas naquilo que estava para além dele, naquilo que ele representava, isto é, na força mágica ou na divindade. Para a atitude e para o carácter do signo mágico-religioso é característica a doutrina da transubstanciação: as propriedades do pão e do vinho conservam-se mas a *essência* muda — o pão e o vinho *convertem-se*, na sua essência, em corpo e sangue de Cristo. No caso do signo estético, a atenção é dirigida, pelo contrário, sobre a própria realidade que é convertida em signo: aparece aos nossos olhos toda a riqueza das suas características e, por conseguinte, também toda a riqueza e toda a complexidade do acto através do qual o observador percebe a realidade concreta em questão. A coisa que se converte em signo estético descobre aos olhos do homem a relação que existe entre ele e a realidade. Qualquer realidade, todo o universo, pode ser percebido e experimentado segundo o

modo como o homem percebe e experimenta um dado facto real perante o qual adoptou uma atitude estética. *Por isso mesmo* é que o fenómeno em relação ao qual adoptamos uma atitude estética passa a ser um signo, um signo *sui generis*: já que a característica do signo é, precisamente, aludir a algo que está fora dele. O signo estético alude a todas as realidades que o homem já viveu e pode vir a viver, a todo o universo das coisas e dos processos. O modo como foi feito o objecto envolvido na atitude estética, ou seja, o objecto que se converteu em portador da função estética, indica uma determinada orientação na maneira de ver a realidade em geral. Isto aplica-se principalmente à obra de arte, que é criada directamente com o objectivo de provocar a atitude estética no observador. Por mais restrito que seja o sector da realidade que representa, e até quando não representa absolutamente nada — como é o caso da criação musical —, é inerente à obra artística como signo estético a possibilidade de aludir à realidade no seu todo e de exprimir e alcançar a relação do homem com todo o universo. Mas não é só a arte que é portadora da função estética: qualquer fenómeno, qualquer produto da actividade humana, se pode converter, para um indivíduo ou para toda a sociedade, em signo estético.

Enumerámos as diversas atitudes e vimos que são quatro: a *prática*, a *teórica*, a *mágico-religiosa* e a *estética*. São estas as atitudes fundamentais que, diferenciando-se, misturando-se e combinando-se umas com as outras, dão origem a outras atitudes mais. A atitude prática e a atitude teórica referem-se à própria realidade, quer transformando-a directamente (atitude prática) quer preparando mais eficaz possibilidade de nela intervir mediante o seu conhecimento (atitude teórica). A atitude mágico-religiosa e a atitude estética transubstanciam a realidade em signo sem a alterar. Estas duas atitudes e as respectivas funções encontram-se, portanto, mais perto uma da outra que quaisquer das demais, e por isso podem ser descritas sob a designação comum de *funções de signo* (semiológicas). Mas a atitude estética e a função estética estão, em certo sentido, isoladas, opostas às outras. Nenhuma das outras atitudes ou das outras funções se concentra sobre o signo: todas elas dirigem a atenção para tudo o que o signo designa, o que ele menciona. Para a função prática, enquanto é utilizado, o signo (por exemplo: o signo linguístico, a palavra) é um mero instrumento de outras atitudes mais complexas; para a função teórica (cognoscitiva), o signo (o conceito e a palavra que o exprime) é ainda um meio de domínio da realidade. No caso da função mágico-religiosa, o

próprio peso não reside no símbolo mas no poder invisível por ele encarnado. Só na função estética o peso principal está no próprio signo, naquela coisa perceptível pelos sentidos cujo papel é significar, aludir a qualquer coisa. Só assim é possível que o signo estético esteja, de certo modo, fluando, desprendendo-se em medida considerável do contacto directo com as coisas, os acontecimentos, etc., que representa (a acção de um romance, o tema de um quadro como realidade directamente representada pela obra) e que signifique a relação global, não ligada a nenhuma realidade concreta, do homem perante o universo. A função estética vem a ser, desta maneira, um certo contrapeso, uma certa antítese das outras funções. Para todas essas funções, as coisas de que elas se apoderam em vista dos seus objectivos, e que convertem em suas portadoras, são instrumentos válidos apenas enquanto convém ao objectivo para cuja consecução servem. Só no caso da função estética o portador da função representa um valor em si próprio, graças ao modo como foi e é criado.

Para que temos estado a explicar tudo isto quando o nosso intuito era tratar da significação da estética para a vida? Para que nos dêmos conta da situação e da esfera do «estético» (isto é, do objecto da estética) na vida de todos os dias. Vimos que a função estética cria um certo contrapeso em relação às outras funções, das quais particularmente a função prática é incondicionalmente necessária à manutenção da vida humana. Acrescentemos que também em relação a esta função a função estética é um contrapeso indispensável. Já citámos as palavras do filósofo, segundo as quais a conduta prática, entregue a si própria, empobrece e simplifica exageradamente a relação do homem com a realidade, reduzindo-a a uma única faceta. A própria vida prática, a própria luta existencial do homem com a realidade que o rodeia, viria a sofrer danos por causa desse empobrecimento. Se o homem tem sempre de recomeçar a luta com a realidade, necessita de a abordar de cada vez segundo novo prisma, descobrindo nela os aspectos e as possibilidades até então inaproveitadas. Uma absoluta circunscrição à atitude prática levaria, provavelmente, à total automatização, em que a atenção seria exclusivamente prestada a aspectos já conquistados e já explorados. Só a função estética é capaz de manter o homem na situação de estranho perante o universo, de estranho que uma e outra vez descobre as regiões desconhecidas com um interesse nunca esgotado e vigilante, que toma sempre mais uma vez consciência de si próprio projectando-se na realidade que o cerca, por sua vez tomando consciência da reali-

dade circundante e medindo-a por si próprio. O mesmo sucede com as outras atitudes e funções quanto às suas relações com a atitude estética e com a função estética. Não há acto humano nem objecto sobre os quais a função estética não possa projectar-se — mesmo quando esses actos e objectos se destinam a outras funções. Da esfera da função prática mencionemos somente — como exemplos instrutivos — as actividades artesanais e os seus produtos (não só a tipografia ou a ourivesaria têm o seu aspecto estético, mas também ofícios como o do alfaiate ou o do sapateiro); sempre que, nalgum ramo de artesanato, se acentua o aspecto estético, essa acentuação tem também por consequência o aperfeiçoamento do aspecto técnico. Como outros exemplos da presença da função estética na esfera da atitude prática, podemos citar os exercícios ginásticos, a cultura física, de que já falámos, ou a conduta social — as regras e tradições das relações sociais. No caso das relações sociais, a importância da tendência estética como adjuvante e acompanhante da função prática é especialmente evidente: a necessidade de atenuar conflitos, conseguir simpatias, conservar a dignidade pessoal, e outras encontram apoio nessa espécie de prazer desinteressado e plácido que acompanha a atitude estética. Consideremos agora a função teórica. Poderia parecer que a esfera exclusiva e muito estritamente delimitada do conhecimento põe de parte todo e qualquer elemento alheio. Mas o parentesco entre a fantasia científica e a fantasia artística já foi salientado e cientificamente verificado, mais de uma vez, pela psicologia da criação. Há uma infinidade de factos que fazem refulgir a presença de elementos estéticos no processo da criação científica. É frequentemente citado o caso do químico Kekulé von Stradonitz, que encontrou uma fórmula química há muito buscada quando, do subconsciente, lhe brotou o aspecto gráfico, de tipo ornamental, dessa fórmula: uma serpente enroscada mordendo a própria cauda. Mas também o resultado do trabalho científico, a solução científica, mostra por vezes vestígios da função estética: uma solução simples e bem proporcionada para um problema matemático pode produzir (juntamente com o valor cognoscitivo) uma impressão satisfatória também no aspecto estético. Em algumas ciências, a função estética chega a fazer parte do próprio procedimento científico: como se sabe, tem sido muitas vezes defendida a tese segundo a qual a história se encontra no limite que separa a arte da ciência.

Vejamos agora as relações entre a função estética e a função mágico-religiosa. Devido ao parentesco entre estas

duas funções, do qual já falámos (ambas convertem a realidade imediatamente, no momento em que dela se apoderam, num signo), a relação entre elas é especialmente estreita. Por vezes, é até difícil distingui-las: assim, por exemplo, na arte ornamental primitiva elas confundem-se totalmente; recordemos também a estreita vinculação de muitos cultos às artes plásticas e as origens religiosas do teatro. Sucede mesmo que se cria, às vezes, entre as duas funções, uma situação de concorrência: a função estética tenta substituir a função religiosa — e daí as agudas reacções contra a arte na igreja, como a de Savonarola; recordemos ainda os sentimentos religiosos dos românticos, esteticamente motivados, como no caso de Chateaubriand.

Nas últimas frases, pronunciámos já várias vezes a palavra «arte», embora se tratasse, principalmente, de mostrar até que ponto a atitude estética penetra em todas as actividades, e precisamente nas actividades extra-estéticas, do homem. A arte é, em si própria, um grupo de actividades do homem. Não são fenómenos que adquiram a função estética de modo secundário, ao lado de uma outra função, principal, e às vezes por acaso, mas sim produtos criados com a intenção de o efeito estético ser o seu principal papel. Seria, bem entendido, erróneo pensar-se que por isso mesmo a arte não pertence ao capítulo «o estético e a vida» e considerar-se que ela é algo como um oásis silencioso de contemplação estética cujo campo de acção se encontre fora dos próprios processos vitais. Seria necessária uma reflexão especial para enumerar todos os laços que há entre a arte e a vida, todas as incidências da arte na circulação e na evolução das funções extra-estéticas e todas as incidências dos interesses na evolução da arte. Por isso, mencionaremos apenas alguns exemplos. Ao fim e ao cabo, cada uma das várias artes entra, de um ou de outro modo, na esfera das funções práticas — manifestações eminentemente características daquilo a que chamamos «vida», «vida quotidiana». Deste ponto de vista, é característica a situação da arquitectura. Todo o edifício, qualquer edifício, a começar por um celeiro e a terminar numa catedral, é uma criação de arquitectura. Nunca será resolvido o problema de saber onde começa a arte e onde termina a criação preponderantemente orientada pelo ponto de vista da prática, e pode-se afirmar que a alternância permanente de períodos de transição pelos quais perpassa a polémica acerca deste problema é uma das mais poderosas forças evolutivas da arquitectura. Como se sabe, a arquitectura, a sua teoria e a sua prática acabam de atravessar um período (que, propria-

mente, ainda não terminou) no qual a função estética foi totalmente extirpada da arquitectura, declarando-se a utilidade prática como único critério decisivo da perfeição da obra arquitectónica. No entanto não tardou, na prática arquitectónica, a observar-se que, por vezes, a utilidade aparente ocultava, sem que o autor disso tivesse consciência, esforços pela perfeição estética. De vez em quando ocorria, mesmo, que, num edifício pronto e já em uso, se descobriam imperfeições que, depois de cuidadoso exame, se revelavam como consequências de um exagero da utilidade aparente em proveito da eficácia estética do edifício. A teoria da arquitectura começou a mostrar, também muito depressa, que, ao lado das necessidades materiais (por exemplo: suficiente espaço e possibilidade de livre movimentação no seu interior), o homem que utiliza o edifício tem necessidades e exigências igualmente imperiosas, de carácter «psíquico», entre as quais se conta também, sem dúvida, a necessidade de uma satisfação estética. E ultimamente temos vindo a testemunhar que os arquitectos-artistas mais competentes começam a pensar na necessidade e justificação prática da decoração — isto é, do elemento estético mais evidente da arquitectura. Este exemplo, que tratámos mais pormenorizadamente por ser tão sugestivo, mostra claramente que nem a arte nem a criação geralmente considerada, cujo traço distintivo é a supremacia da função estética sobre as demais, está fora da esfera da vida prática. Igualmente seria possível mostrar, com o exemplo do teatro, até que ponto esta forma de arte faz parte da funcionalidade da vida. Basta recordar, por exemplo, o teatro checo da primeira metade do século XIX, os esforços por um teatro checo independente, o primeiro grande palco checo, para que fique bem evidenciada a riqueza da mistura dos critérios práticos (por exemplo, o critério nacional-renascentista, o critério nacional-educativo, etc.) que actuavam ao lado do critério estético e até prevaleciam sobre ele. E a literatura? Recordo a alusão, de resto anedótica, de Petr Bezruc, ao queixar-se com muita agressividade, por exemplo no poema *Os leitores de versos*, daqueles que pretendem conceber os seus poemas como criações estéticas sem ver o protesto prático neles contido.

Mas, mesmo quando a arte continua a defender o seu objectivo primordial, o efeito estético, nem por isso ela se exclui do contexto da vida. Há períodos que põem em evidência o isolamento da arte em relação à vida quotidiana. Mas os seus protestos contra a ligação da arte à vida prática devem ser entendidos como flutuações da evolução, opostas a uma

outra manifestação extrema: a fusão da arte com actividades e interesses extra-artísticos. Entre a arte e a vida prática existe, bem entendido, uma tensão permanente, e até uma polémica que nunca terá fim. É precisamente essa tensão que faz da arte um fermento sempre vivo da vida humana.

Vimos, portanto, que o «estético», a atitude estética e a função estética penetram incessantemente na vida; não há, no contexto desta, lugar que não possa estar impregnado de função estética. O «estético» não é, então, uma espécie de espuma, uma mera decoração da vida, mas uma componente importante de todos os seus processos. Porque explicámos tudo isto, uma vez que não tínhamos de falar do «estético» mas sim da estética? Porque era necessário delimitar uma base sobre a qual a estética, a ciência da atitude e da função estéticas, possa ser aplicada à vida. Precisamente porque o «estético» se manifesta de tão amplo modo e tão diversificadamente — e é possível afirmar que na vida moderna, que dá à cultura estética uma importância considerável, ele começa a manifestar-se de maneira muito mais evidente que em épocas não muito remotas —, precisamente por isso é que necessita do apoio de uma teoria. Já afirmámos que a estética de hoje não é uma ciência normativa, que pretenda decidir do que é belo e do que é feio, do que é de bom gosto e do que é de mau gosto, do que é esteticamente conveniente e do que o não é. Acrescentemos a isso que a estética actual, julgando sem preconceitos os assuntos do seu foro, chegou mesmo à conclusão de ser nas áreas do chamado mau gosto, ou do gosto não instruído — por vezes apenas aparentemente inculto —, que muitas vezes têm raízes as manifestações estéticas magistraes. Condicionada pela história, a estética dá-se conta de que os limites entre o bom e o mau gosto são por vezes ditados unicamente pelas convenções da época: a arte popular, levada a um auge pelo romantismo, e que veio a ser, a partir de então, um elemento fecundante da criação artística, era, antes do romantismo, considerada como qualquer coisa de selvagem, absolutamente indigno de séria atenção. Depois da arte popular vieram da obscuridade outras manifestações do «estético» ainda mais desprezadas, como por exemplo as coplas de feira ou o grafismo dos cartazes publicitários. Em face dos quadros de Henri Rousseau podemos perguntar-nos, com razão, quais são os elementos que à sua pintura chegaram da criação popular primitiva e quais os que têm origem nas pretensões monumentais dos grandes mestres da pintura europeia.

Assim, hoje menos que em qualquer outro momento, a estética não pode nem quer atribuir-se o papel de juiz nem ir além do destino substancial de uma ciência — à qual compete averiguar, explicar e descobrir as leis dos processos estéticos. A estética de hoje tem também consciência de que as descobertas na esfera estética só podem tomar por fonte a criação com tendências estéticas — artísticas ou extra-artísticas. Repele decididamente a ideia, umas vezes insinuada, outras abertamente expressa, de assumir o papel de fornecedora de receitas para compor poemas ou peças de teatro. Depois de tantos aspectos problemáticos, convém todavia destacar também um aspecto positivo: o conhecimento não antecipa a evolução e não pretende julgar; contenta-se com o seu próprio papel, que consiste precisamente em ser conhecimento, em ser uma luta pelo domínio teórico da realidade. Mas ao mesmo tempo, ainda que involuntariamente, intervém continuamente na prática. Mencionemos por exemplo os esforços por uma cultura estética que cada vez mais insistentemente se manifestam numa época que tende a uma base social o mais ampla possível para todas as aspirações culturais: a cultura da língua, a cultura da habitação, a cultura da percepção artística, etc. Como qualquer educação, também esta necessita das suas bases teóricas sólidas. É inútil explicar a uma pessoa que deve interessar-se pela expressão elegante sem lhe possibilitar familiarização com a construção fina e complexa da língua e sem a instruir na maneira como a função estética se imprime nas diversas suas componentes e na forma como esta função estética aumenta não apenas a perfeição estética mas ainda a utilidade prática da manifestação linguística. Mas há ainda outros caminhos pelos quais a estética penetra na prática da manifestação linguística. Por exemplo, a própria atitude perante a criação estética. É verdade, como já dissemos, que um artista autenticamente criador não desejará, provavelmente, que outrem se intrometa na sua actividade criadora. Mas há outra possibilidade de contacto da teoria da arte com a prática artística, assinalada, não há muito tempo ainda, por um artista, do seguinte modo: logo que ficam radicalmente esclarecidos os princípios pelos quais o artista se regeu subconscientemente durante a criação, ele sente insistente necessidade de continuar para diante, de superar aquilo que pode já ser conseguido por qualquer epígono. Isto é: trata-se do contacto negativo, mas apesar disso intenso, entre a arte e a estética. Até se pode dizer que é este o caso ideal do contacto mútuo, e possível, entre a arte e a estética. Ouvimos recentemente as queixas da geração poética jovem

— em meu entender queixas não muito corajosas nem muito autoconfiantes — de não haver teóricos contemporâneos.

A estética, naturalmente, reparte estes contactos, com a arte em geral, com as teorias particulares de cada uma das várias artes. Não há um limite fixo; fala-se da teoria da poesia como se fala da estética da poesia. A própria estética, como filosofia geral do «estético», desempenha, bem entendido, o papel de elemento unificador — e o seu interesse ultrapassa de longe a esfera da arte. Mas, apesar disso, não pode renunciar a uma relação íntima com o material vivo. Não-de repetir-se eternamente os casos de sistemas estéticos que, embora contendo toda a extensão do «estético», se baseiam especialmente nas premissas de uma determinada arte: há sistemas estéticos baseados, evidentemente, na literatura — como na Checoslováquia o de Durdík — e outros que se baseiam na música — como, por exemplo, o de Hostinsky.

E assim a estética tem fronteiras com muitos outros domínios: tem relações com as várias esferas da vida prática, relações com a arte e com a criação artística, relações com as ciências concretas de cada uma das artes em particular. Juntamos a isto as suas relações, tanto activas como passivas, com muitas ciências, cujo material não é estético — como a psicologia, a sociologia, a linguística. Essas relações são por vezes — em certos períodos — tão estreitas que por mais de uma vez comprometeram a própria independência da estética. Uma vez parecia que a estética ia desaparecer, absorvida pela psicologia, outras estava à beira de dissolver-se na sociologia e outras ainda — no caso de Croce — tinha sido identificada, por antecipação, com a linguística. Mas a estética saía renovada, e confirmada na sua autonomia, de todos estes complexos aparentemente mortíferos. Hoje, depois de uma prolongada evolução, começada aproximadamente nos princípios deste século, e baseando-se finalmente nos conceitos de função estética e de signo estético, a estética está mais firme que nunca na sua independência e não só recebe das outras ciências como também lhes oferece alguma coisa. Ajuda a psicologia ao verificar a diferença entre um documento autêntico e uma manifestação dotada de intenção estética que, antes de ser aproveitada pela psicologia, tem de ser analisada numa perspectiva estética para que fique bem clara a parte que cabe à documentalidade e a parte que corresponde à deformação esteticamente intencional da realidade. O facto de ainda hoje haver quem escreva estudos onde as manifestações artísticas são consideradas material autêntico para estudos psiquiátricos, por exemplo, não é consequência do

estado actual da estética mas deve-se, antes, a não ter ele ainda sido tomado em consideração. A contribuição da estética para a sociologia não consiste apenas no facto de, ao lado da sociologia mas de um ponto de vista um pouco diferente, ela reflectir acerca das relações entre a arte e a sociedade, mas também no de ela mostrar que, tal como a sociedade se divide em estratos, também a arte, e toda a esfera estética, se divide em diversos níveis (arte «baixa» e arte «superior» e estratificação posterior de cada uma destas esferas) e que toda esta estratificação da arte tem uma relação determinada, embora não directa, com a estratificação social. Com tal verificação se abre toda uma problemática extensa, para cuja resolução é necessária muita reflexão e muito trabalho. A estética actual colabora com a linguagem poética. É cada vez mais evidente — para aqueles que estão dispostos a vê-lo — que a estética, que vê a língua na perspectiva da função estética, detecta de forma muito clara precisamente a dinâmica do processo linguístico, pois que o «estético» na língua a fim de renovar a eficácia estética, reorganiza continuamente a estrutura do sistema linguístico, trazendo a primeiro plano um ou outro dos seus elementos componentes e descobrindo assim muitos fenómenos e processos linguísticos que no uso prático da língua estão encobertos pelo papel comunicativo do signo linguístico. Não esqueçamos, por fim, a relação importantíssima que liga a estética com aquela esfera do pensamento teórico de onde ela própria surgiu e à qual sempre regressa — ou seja: a sua relação com a filosofia. Há pouco, disse-se a este respeito que a função estética faz parte integrante do processo do pensamento filosófico; e foi mostrado concretamente (Ch. Lalo) que muitos traços dos sistemas filosóficos, muitos vínculos que unem mutuamente as diversas componentes da sua complexa estrutura, são mais de carácter estético que lógico. Tudo isso se referia ao aspecto «formal» da construção dos sistemas filosóficos; o sistema de Schopenhauer, no qual o «estético» desempenha o papel de um dos princípios metafísicos fundamentais, mostra que também do ponto de vista temático, como objectivo da reflexão, o «estético» tem posição significativa nos sistemas filosóficos: aparece aqui como antítese da vontade — na qual se baseia, segundo Schopenhauer, toda a essência do universo. Qual é, porém, a relação entre a estética e a filosofia na perspectiva actual, em que escasseiam sistemas filosóficos totalizadores? Na falta de sistemas, refulgem com maior evidência os diversos problemas actuais, por vezes muito candentes, que resultam tanto da

evolução independente da própria filosofia como dos acontecimentos da época. Do seu ponto de vista e do do seu material, também a estética tem algo a dizer sobre tais problemas; assim, por exemplo, não é casualmente que nos últimos anos tem vindo a primeiro plano, e com muita insistência, o problema da norma estética e do valor estético, a questão do carácter universal e atemporal ou, ao contrário, variável, do valor estético, etc. Ao mesmo tempo, e em total independência, os mesmos problemas apareceram também, e com a mesma insistência, noutros sectores do pensamento filosófico: na filosofia no sentido mais restrito da palavra, na filosofia da língua, na filosofia do direito, etc. É esta, portanto, a participação da estética no pensamento filosófico e são estas as possibilidades da sua intervenção activa em tal pensamento.

Notas

(¹) Petr Bezruc (1867-1958). Poeta checo; na sua colecção de poemas-baladas *Slezské písně* (Canções da Silésia) reflecte a mísera situação social da região mineira da Morávia do Norte. (AAV)

6. SOBRE O ESTRUTURALISMO (*)

Vou tentar apresentar um breve resumo do estado actual da teoria checoslovaca da arte. Não se trata de fichas bibliográficas ou pessoais nem de uma vista panorâmica da teoria checoslovaca da arte em toda a sua amplitude. Acho que o mais útil que posso fazer numa breve exposição é debruçar-me um pouco sobre o conceito que parece característico do estado actual da teoria checoslovaca da arte: o conceito de estrutura. Este conceito deu nome ao estruturalismo, movimento metodológico que se baseia tanto na tradição evolutiva do nosso país como nas iniciativas actuais da filosofia, da linguística e da teoria da arte mundiais. Ao empregar a palavra «estruturalismo» não esquecemos que existem movimentos semelhantes (embora nem sempre idênticos) noutros ramos da ciência. A teoria estruturalista está vinculada, mais estreitamente do que a outras, à linguística, tal com é entendida no Círculo Linguístico de Praga: desenvolvendo a fonologia, a linguística abriu caminho à teoria da literatura, que lhe permitiu investigar os aspectos fónicos da obra de arte literária; com a análise das funções linguísticas, abriu novas perspectivas ao estudo da estilística da linguagem poética e, por fim, ao pôr em evidência o carácter semiológico da língua, possibilitou a concepção da obra de arte como signo.

É necessário explicar, em primeiro lugar, o que é que a nossa teoria da arte compreende no termo «estrutura». A estrutura costuma ser definida como um conjunto cujas partes, ao entrar nele, adquirem um carácter especial. Costuma dizer-se que o conjunto é mais do que a soma das suas

(*) Conferência pronunciada no Instituto de Estudos Eslavos de Paris no ano de 1946.

partes. Mas, do ponto de vista do conceito de estrutura, esta definição é demasiado ampla, já que inclui não apenas as estruturas no sentido próprio da palavra mas também, por exemplo, as «formas» (*Gestalten*), que são objecto da «psicologia das formas». Por isso destacamos, no conceito de estrutura artística, um traço mais específico que a mera correlação entre o conjunto e as suas partes. Como característica específica da estrutura, na arte, consideramos as relações mútuas entre as suas componentes — relações por sua essência dinâmicas. Na nossa concepção só se pode considerar como estrutura aquele conjunto de componentes cuja unidade se manifesta como conjunto de contradições dialécticas. O que perdura é apenas a identidade da estrutura: a sua composição interna, a correlação das suas componentes, modifica-se incessantemente. Nas suas mútuas relações, as diversas componentes procuram sempre sobrepor-se umas às outras, cada uma delas se esforça por fazer-se valer em detrimento das demais. Ou seja: a hierarquia, a subordinação, a superioridade mútua das compentes (que outra coisa não é senão a manifestação da unidade interna da obra), encontram-se num estado de permanente mudança. Aquelas componentes que temporariamente vêm a primeiro plano têm importância decisiva para o sentido geral da estrutura artística, que incessantemente se modifica por causa dos deslocamentos dessas componentes.

O que é que na obra de arte se manifesta como estrutura? Estrutura é, antes de mais nada, cada obra de arte tomada em particular. Mas, para que uma obra de arte possa ser compreendida como uma estrutura, tem de ser entendida — e também criada — em relação a determinadas convenções artísticas (fórmulas), estabelecidas pela tradição artística, que estão na consciência dos artistas e dos receptores. De outro modo, não seria percebida como *produção* artística. E, precisamente, influenciada pela comparação involuntária com as manifestações artísticas do passado — que passaram já ao domínio geral, ficando estancada a sua variabilidade —, e em contradição com essas manifestações, a obra de arte pode mostrar-se como um equilíbrio lábil de forças que continuamente se movem no seu interior, quer dizer, como uma estrutura. Identificando-se, por um lado, com as convenções artísticas do passado e encontrando-se, por outro, em contradição com elas, a estrutura da obra impede que o autor entre em contradição com a realidade presente, com o estado da consciência social do momento e com o da sua própria consciência. E a ligação da obra com as convenções artísticas

do passado impede que a obra seja incompreensível para o receptor. Graças às contradições com a tradição se fazem também palpáveis, no interior da obra, as relações dialécticas entre as componentes e o seu equilíbrio recíproco.

Mas não é só a obra de arte isolada, única, que constitui uma estrutura. Já mostrámos que na própria essência da obra se acha uma alusão àquilo que na arte a antecedeu e — acrescentemos agora — aquilo que virá depois. O que distingue sensivelmente a estrutura de uma dada obra em relação à tradição — e dela se distingue toda e qualquer obra dotada de personalidade própria — é sempre, ao mesmo tempo, um apelo à criação futura. Cada obra de arte — até «a mais original» — se integra num fluxo contínuo através dos tempos. Não há obra de arte que não esteja excluída desse fluxo, embora algumas pareçam, dentro dele, totalmente insólitas (por exemplo, na literatura checa, o poema *Maio* de Mácha).

A estrutura da obra de arte, que se manifesta como processo mesmo quando consideramos uma só obra de cada vez, ainda mais se manifesta como movimento quando tomamos em consideração as circunstâncias que em todas as obras concorrem. Em primeiro lugar, uma determinada obra de arte não costuma, salvo casos excepcionais, ser a única obra do seu autor. Representa, quase sempre, apenas um elo de toda uma cadeia de criações. A atitude do autor perante a realidade e o seu método de criação variam no decurso do tempo, e assim se transforma também a estrutura das suas obras — embora isso se dê em ligação com as transformações da literatura nacional como conjunto, que por sua vez está também submetida a transformações devidas à evolução da consciência social. No entanto, a evolução da estrutura individual da obra de um autor no decurso do tempo não se produz de maneira que a estrutura se modifique bruscamente; a sua continuidade não é perturbada nem mesmo pelas mudanças mais radicais; há sempre uma tensão entre o que muda e o que se conserva, pois o autor está circunscrito aos limites da sua individualidade artística e, precisamente porque a vai modificando ao ritmo da sua obra, não pode ultrapassar esses limites.

Isto, que é válido para a obra de um só indivíduo, é válido também para a evolução de cada arte no seu conjunto. Também aí as componentes se movem permanentemente: a sua hierarquia e a gradação da sua importância relativa modificam-se continuamente. Mas tal movimento da produção artística de um determinado momento não se verifica sempre de maneira idêntica nem no mesmo sentido. Cada uma das gerações de

artistas que vivem numa mesma época representa, pela sua criação, outra estrutura, por vezes muito diferente das demais, e estas estruturas influenciam-se reciprocamente. Assim, por exemplo, não só os precursores exercem influência sobre os que vêm depois deles mas também frequentemente se dão casos em que a criação dos mais novos exerce influência, pela sua estrutura, sobre os precursores que ainda trabalham. A dialéctica interna de uma determinada arte, tal como sucede no conjunto delas, inclui personalidades, gerações, correntes e também os diversos géneros artísticos como estruturas artísticas parciais. E inversamente: enquanto conjunto de manifestações artísticas, nenhuma arte está isolada na cultura de cada nação: ao lado da literatura estão a pintura, a escultura, a música, etc.

Cada uma das várias artes estabelece, necessariamente, relações carregadas de tensão com as outras: assim, por exemplo, no interior de uma determinada cultura nacional, as diversas artes umas vezes convergem entre si (procuram, mediante recursos específicos próprios de cada uma delas, desempenhar papéis que cabem às outras) e outras vezes distanciam-se. Na maior parte das ocasiões, transforma-se também, ao mesmo tempo, a hierarquia das artes: por exemplo na época do barroco, no nosso país, estão evidentemente em primeiro plano a música e as artes plásticas; na época do renascimento nacional, a literatura e o teatro; e, no período da geração do Teatro Nacional, a literatura, as artes plásticas e a música são praticadas na mesma medida.

Olhando a arte do seu próprio ponto de vista, do da sua estrutura interna, a imagem da sua evolução aparece-nos como a de um processo muito complexo. Também não devemos omitir as relações mútuas entre as artes das diversas nações — como, por exemplo, as relações entre as várias literaturas nacionais. A ciência comparativa tradicional costumava considerar essas relações como, fundamentalmente, unilaterais: atribuía de modo categórico, e quase *a priori*, a certas literaturas a capacidade de exercer influência e considerava outras como condenadas a receber passivamente as influências alheias. Assim procediam também os historiadores das diversas literaturas nacionais — por exemplo, da literatura checa. Ora essa opinião é fundamentalmente incorrecta, embora suceda com frequência que, em situações históricas concretas, as influências sejam, de facto, unilaterais. Mas nem mesmo nesses casos as influências são basicamente unilaterais no sentido de a literatura que recebe influência (ou influências) ser *partenaire* passivo. Pode suceder,

por exemplo, que ela esteja submetida a várias influências simultâneas; e então escolhe entre elas e gradua-as hierarquicamente, fazendo prevalecer uma dessas influências sobre as outras, de modo que o conjunto adquira determinado sentido. E, além disso, as influências exercidas num dado meio não actuam no vazio: vão chocar com a tradição da literatura nacional, sujeitando-se à sua situação e às suas necessidades. A tradição artística e ideológica nacional também pode ser causa de tensões dialécticas entre as várias influências; assim, por exemplo, em alguns períodos, e em obras de alguns escritores da literatura checa dos séculos XIX e XX, é palpável a relação dialéctica entre a influência da literatura russa e das outras literaturas eslavas (especialmente a polaca), por um lado, e as influências ocidentais, por outro. As influências russas, e eslavas em geral, como se manifestavam de modo mais intenso, iam sempre fortalecendo o carácter nacional específico e a peculiaridade da literatura checa — ao contrário das outras influências, que, por muito proveitosas que fossem, enfraqueciam tal peculiaridade. Essas influências eslavas são perceptíveis, principalmente, nas obras de Havlíček, Hálek, Mrstík, Srámek, etc. Assim se manifestam, pois, as influências quando as estudamos a partir das relações dialécticas — e, por conseguinte, também estruturais — que distinguimos entre as várias literaturas. Resumindo, podemos dizer que a relação de cada literatura nacional com as outras, vista na correspondente perspectiva, é uma estrutura de relações (influências) particulares, uma estrutura cujas várias partes estão hierarquizadas e que permutam reciprocamente as suas posições dentro dessa hierarquia no decurso do tempo. Aqueles investigadores que, pelo contrário, partem do axioma do carácter fundamentalmente unilateral das influências chegarão necessariamente, se insistirem consequentemente na sua premissa, à imagem de uma literatura absolutamente passiva, cuja evolução é regida por impactos casuais de influências vindas de todos os lados. Esta concepção não era estranha a alguns historiadores da literatura checa (particularmente aqueles que cederam ao complexo da «nação pequena»), mas também o não era aos historiadores das artes plásticas checas. Devemos agradecer a A. Matejcek e aos seus discípulos, que, com a sua interpretação da pintura gótica checa, mostraram um exemplo de arte nacional particularizada, unida e activa apesar de ter recebido diversas influências simultaneamente.

Espero ter conseguido, nos parágrafos precedentes, mostrar pelo menos em linhas gerais que não só a obra artística particular e a evolução de cada arte em conjunto, mas também

as relações recíprocas entre elas, têm um carácter de estrutura e que, avaliando tudo isso como estruturas (ou seja, como um equilíbrio instável de relações), não entramos em contradição com a realidade nem tão-pouco limitamos a variedade das possibilidades de investigação mas, pelo contrário, indicamos a sua possível variedade.

É, porém, chegado o momento de orientar a nossa atenção para outras características importantes da obra artística, para o seu carácter de *signo*. A obra de arte destina-se — como todo o signo — a servir (à sua maneira) de intermediário entre duas partes: o artista, autor do signo, e o receptor deste. A obra de arte, porém, é um signo muito complexo: cada uma das suas componentes e cada uma das suas partes é portadora de uma significação parcial. Essas significações parciais constituem o sentido global da obra. E só quando o sentido global da obra fica concluído é que a obra se converte em testemunho da relação do seu autor com a realidade e num apelo ao receptor para que também ele adopte essa atitude cognoscitiva, emocional e volitiva perante a realidade como conjunto. No entanto, antes de o receptor chegar a desvendar o sentido global da obra, tem de realizar-se o processo de configuração desse sentido. Esse processo é o que maior importância tem para a obra de arte. Sabe-se que, nalguns períodos da história da arte, a obra de arte tende a não definir integralmente o seu sentido sem que isso ocorra em detrimento da eficácia artística; o carácter não definido do sentido faz, nesses casos, parte da intenção do artista. Também é característica da obra de arte, como signo, a capacidade de possuir vários sentidos ao mesmo tempo sem prejuízo da sua eficácia. A multiplicidade de sentidos costuma ser, nalguns períodos, patente (por exemplo, no simbolismo), noutros apenas insinuada — convertendo-se então em energia semântica oculta. Mas, em princípio, está sempre presente.

A obra de arte, portanto, ao contrário de outros tipos de signos (como os linguísticos, por exemplo), não põe em evidência, antes de tudo o mais, uma relação definitiva e unívoca com a realidade: antes indica o processo em cujo interior essa relação se realiza. Poderiam opor-nos a objecção de que todo e qualquer processo decorre, necessariamente, no tempo e que, por isso, o que estivemos a dizer só é válido nas artes em que a percepção se efectua na ordem temporal (por exemplo a literatura, a música, o teatro, o cinema). Mas também as obras de artes espaciais, como a pintura, a escultura, a arquitectura, são percebidas pelo receptor como processos significativos. Assim por exemplo, na pintura, a própria orien-

tação dos elementos na organização significativa global da superfície do quadro exige um determinado tempo e ainda mais o exige, por conseguinte, uma percepção atenta que deseje esforçar-se por penetrar profundamente no sentido autêntico da criação pictórica. Por isso também na pintura as diversas significações parciais se unem, formando um sentido global, por meio de um processo criador de significação que decorre no tempo.

Assim, cada obra de arte é percebida pelo receptor como uma continuidade significativa — como um contexto. Cada novo signo parcial de que o receptor se dá conta durante o processo da percepção (isto é, cada componente e cada parte da obra, à medida que elas vão entrando no processo criador de significação do contexto) não só se junta aos que já tinham penetrado na consciência do receptor mas também transforma, em maior ou menor medida, o sentido de tudo o que nela o precede. E vice-versa: aquilo que veio antes influencia a significação de cada novo signo parcial de que o receptor toma conhecimento. A ordem de sucessão na percepção das várias partes da obra, nas artes ditas «temporais», não é definida ao arbítrio do receptor, mas sim pela forma que o autor predeterminedou; e o mesmo se dá nas artes ditas «espaciais». Assim, por exemplo, o pintor conduz a atenção do receptor, a partir daquele ponto que ele considera inicial, para as várias partes da superfície do quadro e para as significações parciais de que essas zonas são portadoras; e fá-lo mediante a distribuição da qualidade e luminosidade das manchas de cor, mediante a formação e repartição dos contornos e volumes, etc. O peso de cada obra de arte consiste, principalmente, no modo e no procedimento por meio dos quais se forma o contexto significativo, cujo objectivo é ajudar o receptor a formar a sua própria relação com a realidade. É necessário assinalar ainda que, aqui, a designação «própria» não significa, de modo nenhum, uma insistência incondicional na singularidade individual, visto que nunca deixamos de levar em linha de conta a relação dialéctica entre a consciência individual e a consciência social.

Põe-se-nos agora a seguinte questão: quais as componentes da obra de arte capazes de ser portadoras de significações que colaborem na criação do seu sentido global? Não é uma pergunta ociosa, pois ainda não foi ultrapassada a opinião segundo a qual os únicos portadores de sentido da obra de arte são aqueles que convencionalmente se designa como «temáticos», por oposição aos «formais». São portadores de significação, e portanto também factores participantes na criação do sen-

tido global da obra (como já supusemos no princípio deste capítulo semântico do nosso estudo), *todos* os elementos componentes da obra, sem distinção. Todas as componentes participam no processo semântico a que demos o nome de contexto, isto é, por exemplo: numa obra poética, não só componentes formais mas também as diversas palavras, as componentes fónicas, as formas gramaticais, as componentes sintáticas (construção da frase), a fraseologia, etc. Na pintura, colaboram na criação do contexto tanto a linha como a cor, tanto o contorno como o volume, tanto a organização da superfície do quadro como o seu tema.

No processo da significação participam também os modos como estas componentes são utilizadas na obra (procedimentos artísticos) e as relações recíprocas entre elas. Numa obra poética, por exemplo, a relação entre a composição dos sons (a eufonia) e a significação das palavras que entram na eufonia pode provocar relações significativas entre palavras que no texto não estão em ligação significativa directa; podem destacar-se as palavras importantes para o sentido global do poema de maneira que o grupo de sons característico de uma palavra se repita muitas vezes no texto sem ser repetida a própria palavra, etc. Componentes à primeira vista indiferentes do ponto de vista da significação podem intervir eficazmente na construção significativa da obra; assim, por exemplo, na poesia a métrica pode intervir de tal modo que, pelas suas pausas, divida o texto umas vezes conforme a divisão em proposições e outras vezes contra ela — e de muitos outros modos mais. Outro exemplo da pintura: a cor é um fenómeno óptico sem carácter substancial de signo (não considerando o uso simbólico das cores); apesar disso, a cor converte-se em signo como componente de uma obra de pintura — mesmo na pintura abstracta. Por exemplo: uma mancha de cor azul celeste, colocada na parte superior da superfície dum quadro abstracto, é facilmente portadora da significação «céu»; na parte inferior, podemos atribuir-lhe a significação de «superfície da água»; em ambos os casos, estas significações não se manifestam, naturalmente, na sua forma concreta, antes como alusões a determinadas realidades. Contornos que coincidem e se recobrem parcialmente, e que carecem de forma concreta, podem indicar a profundidade de um espaço repleto de objectos inidentificáveis.

Todas as componentes tradicionalmente chamadas formais são, pois, portadoras de significação, são signos parciais numa obra de arte. Pelo contrário, as componentes geralmente ditas «temáticas» são também, pelo seu carácter, simples

signos que só adquirem a sua significação concreta no contexto da obra de arte. Tomemos o exemplo de uma personagem de uma obra épica ou dramática. A arte realista esforçar-se-á por que o leitor (ou o espectador) tenha a impressão de se tratar de um indivíduo determinado, que existiu num lugar e num tempo dados. Ao mesmo tempo, esforça-se necessariamente por que a personagem pareça possuir a validade mais geral possível, isto é, por que o leitor venha a ter a impressão de algo desta personagem estar contido em todas as pessoas e até nele próprio, leitor. A ligação inseparável do carácter concreto e do carácter geral é típica de todas as artes, mas só se realiza quando a obra de arte representa a realidade no conjunto de todas as suas componentes e de todas as suas partes (em que se incluem também as diversas personagens) e, ao mesmo tempo, lhe alude também como conjunto. Deste modo, cada personagem particular da obra épica só é plenamente compreensível na sua relação com as outras personagens, com a acção, com os procedimentos artísticos utilizados na obra, etc. Só às grandes personagens da literatura mundial é permitido sair do contexto da obra de arte e entrar em contacto directo com a realidade; mas nem elas perdem o duplo carácter do signo artístico: ser gerais e singulares ao mesmo tempo.

A relação entre a arte e a realidade, precisamente pela especificidade do seu carácter de signo, não é unívoca e invariável, mas dialéctica, e, portanto, historicamente variável. A arte tem muitas possibilidades, e muito variadas, de significar a realidade no seu conjunto. A alternância dessas possibilidades pode ser observada ao longo da sua história. A margem é muito ampla, indo desde o esforço por exprimir com a máxima fidelidade toda a diversidade das formas da realidade (e também todas as casualidades contidas nessa diversidade formal) até à separação, aparentemente completa, entre arte e realidade. Mas, mesmo nessa máxima separação, a relação com a realidade não deixa de ser um factor imprescindível da estrutura da obra, possibilitando a sua variedade interna e a renovação permanente, o alcance vital da obra de arte para o receptor como indivíduo e para toda a sociedade.

O último fenómeno a tratar, se quisermos bem caracterizar o estado actual da ciência checoslovaca da arte, é o conceito de *função*. Este conceito (que a teoria da arte compartilha não só com a linguística mas também, por exemplo, com o estudo do folclore e, na esfera da arte, com a arquitectura) respeita à relação da obra de arte com o receptor e a sociedade. O conceito de função só alcança a sua plena objectivi-

dade quando com ele se designa a variedade de objectivos que na sociedade são servidos pela arte. Certas obras de arte destinam-se, logo desde o momento em que aparecem, a um determinado tipo de acção social; e esse destino manifesta-se também na sua estrutura, por exemplo na adaptação do cânone ao género artístico que satisfaz tal necessidade. No entanto a obra pode ser capaz de exercer várias funções ao mesmo tempo. E as suas funções também podem alterar-se no decurso do tempo. Na maioria das vezes essa transformação das funções tem o aspecto de uma mudança de função dominante dentro do sistema das funções possíveis; a mudança de função dominante manifestar-se-á necessariamente, também, na transformação do sentido global da obra.

As funções da arte são muitas e variadas; a sua capacidade de combinação mútua faz com que seja difícil apresentar uma enumeração e classificação completa de todas elas. Mas uma de entre todas é específica para a arte e, sem ela, a obra de arte deixaria de ser obra de arte. É a função estética. Por outro lado, é evidente que a função estética se não limita somente à esfera da arte, antes penetra todo o trabalho do homem e todas as suas manifestações vitais. É um dos factores mais importantes entre os que criam a relação do homem com a realidade; isto porque tem, como adiante mostraremos mais pormenorizadamente, a capacidade de impedir que se possa manifestar supremacia unilateral de uma só função sobre todas as outras. Nas esferas exteriores à arte, a sua influência chega a uma quantidade muito maior de indivíduos e a sua acção é mais ampla; em contrapartida, a sua influência é mais intensa na arte.

De que maneira se manifesta a função estética na arte? Antes de mais, é preciso ter em conta que, ao contrário de todas as demais funções (por exemplo: a cognoscitiva, a política, a educativa, etc.), a função estética não tem nenhum objectivo concreto, não tende a realizar nenhuma tarefa concreta. A função estética, mais que incluir as coisas ou as actividades num contexto prático, exclui-as desse contexto. Isto é válido principalmente para a arte. Da tese que afirma esta característica especial da função estética costuma-se deduzir — uma vez em sentido positivo, outras em sentido negativo — que a acentuação da função estética tem como consequência indispensável a separação entre arte e vida. Mas é errado. O facto de a função estética não tender para um objectivo prático não quer dizer que ela impeça o contacto da arte com os interesses vitais do homem. Precisamente por carecer de um «conteúdo» unívoco, a função estética consegue

ser «transparente», não adoptando uma atitude hostil para com as outras funções, antes ajudando-as. As funções «práticas», encontrando-se em proximidade e competição recíproca, esforçam-se por prevalecer umas sobre as outras, mostrando tendência para a especialização funcional (para a unifuncionalidade mais variada e multifacetada possível, conseguindo assim que a obra de arte tenha um alcance social. Ao manifestar-se na arte como função específica, a função estética ajuda o homem a superar a unilateralidade da especialização que empobrece não só a sua relação com a realidade mas ainda a possibilidade de adoptar uma atitude perante ela. Não impede a iniciativa criadora do homem, antes colabora no seu desenvolvimento. Não é por acaso que nas biografias de grandes homens de ciência, inventores e descobridores se encontre por vezes, como característica típica, o seu enorme interesse pela arte.

Até aqui, temos estado a apreciar a função estética somente pela óptica do conjunto da sociedade. Observemo-la, porém, também do ponto de vista do indivíduo, seja ele criador ou receptor. O artista, apesar de adaptar a estrutura da obra a uma determinada função, não elimina de antemão nenhuma outra função. De outro modo, não poderia sequer entrar, por meio da obra, em contacto vivo com a realidade: se ele simplificasse forçadamente a riqueza funcional da obra empobreceria a sua atitude perante a realidade e empobreceria também o carácter estimulante da obra. Por isso, só julgando as funções da arte do ponto de vista do indivíduo é que a função da obra aparece como um conjunto de energias vivas em permanente tensão e em permanente conflito recíproco. Só então poderemos compreender plenamente que as funções da obra não são compartimentos estanques, isolados uns dos outros, mas sim movimento, que continuamente transforma o aspecto da obra de receptor em receptor, de nação em nação, de época em época; isto mostrar-se-á com particular evidência quando a obra é observada, não com os olhos do autor, mas com os dos seus receptores.

Como factor individualizante, manifestam-se, do ponto de vista das funções da obra de arte, não apenas o receptor particular mas formações sociais inteiras, assim como diversos meios e estratos sociais. Particularmente estes decidem de que maneira se dão as mudanças na estrutura geral das funções.

Também precisamos de dar atenção, nem que seja de passagem apenas, ao papel que cabe ao sujeito na decisão da validade artística de um fenómeno dado. Enquanto considerarmos apenas o sujeito-artista, tudo é simples: o artista

impregna a obra com a sua subjectividade, de modo que a adapta de antemão a uma determinada função. O receptor também decide, até certo ponto, se determinado objecto deve ou não funcionar como obra de arte. Esta possibilidade é intencionalmente aproveitada pelos surrealistas quando escolhem ou criam «objectos» que, por si sós, parecem longe de qualquer funcionalidade, até mesmo da funcionalidade estética. A subjectividade do receptor fica então submetida a exigências maiores que no caso de obras criadas com intenção artística. Mas mesmo no caso dos objectos surrealistas a função estética se objectiviza na consciência do receptor, de modo que este avalia o objecto baseando-se na sua comparação com determinadas convenções artísticas, em parte realizadas e em parte violadas. No entanto a aceitação do objecto surrealista como obra de arte é só uma manifestação extrema de um fenómeno muito mais geral: a sensação de liberdade na decisão da funcionalidade da obra de arte — sensação que constitui factor indispensável da sua eficácia.

Tratámos de alguns aspectos fundamentais da teoria estruturalista da arte. Conclui-se que, assim que começamos a apreciar a arte como um equilíbrio instável de forças, sempre em tensão recíproca e em movimento, os problemas tradicionais se mostram sob nova perspectiva e aparecem questões ainda nunca formuladas. Muitas das perspectivas que se abrem são apelos, a pedir resposta imediata. Mencionarei apenas um exemplo: a teoria comparativa da arte. A questão não é nova e foi posta pela primeira vez, com uma lucidez genial, por Lessing no seu *Laocoonte*; foi posta também, depois dele, por toda uma série de investigadores. Mas o estruturalismo, concebendo as várias artes como estruturas inter-relacionadas por tensões dialécticas, historicamente variáveis, não só vê (como viu o próprio Lessing) a sua mútua delimitação, dada pelas propriedades dos materiais e por outras circunstâncias, mas também as possibilidades da sua aproximação, esforçando-se em alguns períodos evolutivos por acercar-se, interpenetrar-se e até substituir-se umas às outras. Esta concepção das relações entre as artes é frutífera principalmente na história da arte. Podemos convencer-nos da sua importância metodológica deitando um rápido olhar aos destinos de uma ou outra literatura nacional. Assim, por exemplo, na cultura checa do século XIX podemos observar algumas mudanças na hierarquia das artes; no período do renascimento nacional, em princípios do século XIX, encontramos com grande evidência em primeiro plano a literatura e o teatro; nos anos setenta (período em que trabalham, ao mesmo tempo, Smetana na

música e Neruda na literatura) as artes dominantes são a música e a literatura; nos anos oitenta e noventa há uma situação de equilíbrio entre a literatura, a música e as artes plásticas; e, no período da construção do Teatro Nacional, temos o teatro (na literatura, criam simultaneamente as gerações de *Máj* e de *Lumír*, na música Smetana e Dvorák, nas artes plásticas Ales, Hynais, Mylsbek e outros, no teatro J. J. Kolár à frente de uma grande escola de arte dramática). Isto são, bem entendido, apenas esboços de um estudo que exige que o desenvolvamos sobre muito amplo material e sobre um profundo conhecimento da história das várias artes no nosso país. Mas, apesar disso, a problemática perfila-se com clareza, e hoje em dia com especial insistência, ao compreender-se, melhor que em qualquer outro momento até agora, que tudo se relaciona com tudo.

Quanto à história das diversas artes, é preciso assinalar ainda que o método estruturalista mostra também sob nova perspectiva a questão das *influências* e da sua importância nessa história. É uma questão muito complexa, só se podendo indicar a traços muito gerais as actuais possibilidades da sua solução. A concepção tradicional concebe a influência como algo de unilateral e opõe em contraste permanente a parte que exerce influência e aquela que a recebe sem contar com o facto de a influência a ser recebida ter de ser preparada pelas condições nacionais, que decidirão do seu sentido e da direcção em que será exercida. Em nenhum caso a influência actua de modo a anular a situação evolutiva nacional, dada não só pela evolução anterior da arte mas também pela evolução anterior e pelo estado actual da consciência social. Por isso ao investigar as influências se tem de levar em conta que os contactos entre as várias artes nacionais se realizam na base da mútua igualdade (e não na de uma subordinação fundamental do influenciado ao influente). Juntemos ainda mais outra coisa: só excepcionalmente uma arte de uma determinada nação — por exemplo, a literatura — é influenciada por uma só arte nacional de outro país. Há em geral toda uma série de influências estranhas e não só existe a relação de cada uma delas com a arte influenciada mas também relações mútuas entre as próprias influências. Era este o caso da literatura checa nos séculos XIX e XX em relação a toda uma série de literaturas estrangeiras: a alemã, a russa, a francesa, a polaca e, bem entendido, a eslovaca. Essas relações não intervinham na literatura checa apenas em ordem sucessiva, mas, muitas vezes, de modo simultâneo. Embora a maior parte delas fosse, do ponto de vista das literaturas influentes, unilateral,

sem participação activa da literatura checa nos processos literários mundiais (já que a literatura checa, depois da decadência post-reformista, estava bastante abaixo do nível das literaturas europeias), essas influências não impediram de modo nenhum a evolução independente da literatura checa. Havia muitas influências que se compensavam reciprocamente e a sua importância relativa variava com o decurso do tempo. A literatura checa ora se inclinava para uma ora para outra destas influências, criando, na sua relação com elas, e entre elas próprias, uma tensão dialéctica frutuosa. Recordemos, portanto, que as influências não são uma manifestação de superioridade ou de subordinação de princípio entre as várias culturas nacionais; o seu aspecto fundamental é a reciprocidade que surge da igualdade das nações e da igualdade de significação das suas culturas. Na óptica de cada cultura nacional (e portanto de cada arte nacional), as relações com as culturas (e portanto também com as artes) de outras nações criam uma estrutura unida por relações dialécticas internas que estão em permanente movimento graças aos impulsos da evolução social.

Estamos chegando ao fim da nossa reflexão acerca do estruturalismo na ciência da arte; seria ainda preciso muito tempo para enumerar as perspectivas que o estruturalismo abre à investigação teórica e histórica da arte. Não pretendíamos, todavia, esgotar o assunto, mas apenas caracterizar o estruturalismo com base em algumas considerações elementares e de uma maneira mais concreta do que aquela que nos seria possível numa reflexão de maior generalidade. O estruturalismo nasceu e evolui em relação directa com a criação artística actual. Não abandona essa relação — nem sequer quando procura (à luz da consciência artística do momento) esclarecer a arte do passado, mostrando como ela resolvia os seus problemas de criação. A ligação entre o estruturalismo da ciência da arte e a arte da actualidade é recíproca. Os artistas e os teóricos da arte são concordes na convicção de que, na época actual, uns e outros são obrigados a reflectir com a maior coragem, e accitando todas as consequências da sua reflexão, sobre a situação do homem num mundo que tão depressa se está transformando.

SECÇÃO II

TEORIA DA ARTE

7. O PROBLEMA DAS FUNÇÕES NA ARQUITECTURA (*)

O problema da função na arquitectura é inseparável do da função no pensamento, na criação cultural e na prática da vida actual. A concepção funcional permite entender as coisas como um processo sem negar a sua realidade material. Mostra o mundo, simultaneamente, como movimento e como base firme do comportamento humano. O conceito de função, que é a hipótese básica de trabalho da cultura moderna, evolui e diferencia-se internamente; por isso é indispensável ter sempre em conta os seus signos, estudá-los. Quais são eles? Que queremos nós dizer quando falamos da função de uma coisa?

Antes de mais, o conceito de função significa o facto de ser-nos habitual utilizar, com um objectivo determinado, a coisa que é portadora de certa função; a premissa da função é um uso habitual, repetido; a designação de função não se adequa a um uso único e singular. Todavia também o uso habitual, mas subjectivo, de uma dada coisa, o uso limitado a um único indivíduo, não cria a função propriamente dita. É preciso que haja consenso social quanto ao objectivo para cuja consecução a coisa é utilizada; um determinado modo de utilização dessa coisa tem de ser compreensível por todos os membros da colectividade. Daí vem o parentesco — embora não, de forma nenhuma, a identidade — do problema da função com a problemática do signo: a coisa não só desempenha, mas também significa, a sua função. Por exemplo, no caso de uma coisa sensorialmente perceptível, a percepção

(*) *Stavba*, ano XIX, 1937-1938, pp. 5-12.

sensorial dessa coisa é determinada pelo conhecimento do objectivo para o qual é utilizada; não só o contorno como também a inclusão do objecto no espaço depende, muitas vezes, desse conhecimento: assim, por exemplo, o cabo de um instrumento — se soubermos para que serve este — será interpretado, na percepção que dele tivermos, e independentemente da sua posição real no momento, como aquela parte do objecto que, em geral, mais perto fica de nós e, portanto, da qual partimos para a percepção dos seus contornos. Mas, se o não soubermos identificar como cabo, parecer-nos-á, ao ter dele percepção, como uma saliência casual que altera illogicamente a unidade do contorno e o próprio contorno terá para nós muitos sentidos, dos quais nenhum será satisfatório.

As coisas, porém, não estão fatalmente vinculadas a uma só função e quase todas elas servem, de facto, a um conjunto de funções. Cada acto em que essa coisa é utilizada pode perseguir simultaneamente vários objectivos; é também possível utilizar-se a coisa para um objectivo e com uma função diferentes dos habituais ou até diferentes daqueles a que foi adaptada por quem a produziu; e, finalmente, com o correr do tempo, pode essa coisa mudar de função convencional. Tudo isto depende, em parte, da colectividade, que identifica convencionalmente a coisa com determinada função, e, em parte, do indivíduo, que utiliza essa coisa para os seus fins pessoais e desse modo determina em considerável medida o seu uso.

A ligação da coisa à função não depende, pois, apenas da própria coisa, mas também de quem a utiliza, do homem como indivíduo e como membro da colectividade. A consciência da colectividade não se limita à mera fixação de funções mutuamente separadas, antes põe as diversas funções em relações recíprocas complexas, por cujas leis é regida a atitude activa global da colectividade perante a realidade. O indivíduo, como membro da colectividade, tem ao seu dispor tanto o conjunto funcional como a distribuição convencional das funções no mundo dos fenómenos; no entanto, pode, nos seus actos, desviar-se dessa regularidade ao utilizar as coisas em funções não reconhecidas pelo uso geral ou — visto que, às vezes, se concentram numa só coisa várias funções — invertendo a graduação habitual ao converter em função dominante uma função diferente daquela que, segundo o consenso geral, costuma ser tomada como tal. É, pois, evidente que temos de distinguir:

a) a realidade na qual se manifestam as funções;

b) o conjunto de funções que está na consciência da colectividade e constitui, pelas suas relações recíprocas internas, uma estrutura;

c) o indivíduo, que impregna o processo funcional com uma ocasionalidade sempre renovada, pondo assim em movimento toda a estrutura das funções.

Nenhuma destas três alíneas se liga univocamente a uma das outras duas; nenhuma é passivamente predeterminada por outra; as suas relações recíprocas são variáveis e evoluem.

Tomámos um ponto de vista a partir do qual as funções se nos mostram como formando uma estrutura historicamente variável de forças que regem a atitude global do homem perante a realidade. Estamos já longe da relação singular entre uma coisa concreta e um objectivo concreto; mas há que prosseguir na generalização: não só os diferentes actos humanos, mas também as diferentes funções que regem directamente esses actos, podem ser reduzidas às *orientações* fundamentais, ou funções primárias, que se fundam na própria constituição antropológica do homem. Podemos supor que, apesar da variabilidade das atitudes que o homem adopta perante a realidade em épocas, lugares e condições sociais diferentes, há entre todas elas qualquer coisa de comum: na maneira pela qual o homem reage activamente frente à realidade e pela qual a transforma, como adversário e companheiro, na luta pela existência, manifestam-se — embora sob aspectos que constantemente se modificam — algumas orientações fundamentais que derivam de a constituição psicofísica do homem ser, em traços gerais, constante.

Devemos, todavia, evitar o erro de pensar que, graças à sua directa ligação à base antropológica e ao seu número relativamente reduzido, estas funções primárias podem ser calculadas e catalogadas sem problemas. Mesmo no actual estado de máxima autonomia das funções é por vezes difícil delimitar e distinguir com precisão a participação de certas funções num acto ou num tipo de actos; ainda mais difícil seria julgar com precisão quais das funções reconhecíveis são primárias, isto é, irreduzíveis e não condicionadas historicamente, e quais são, pelo contrário, derivadas, criadas pela diferenciação das funções primárias. Mas a autonomia máxima das funções, que tendemos a considerar como um estado natural, é o resultado de uma longa evolução. Até ao século XIX, e actualmente nas culturas em que sobrevive o folclore, a união estrutural das funções é tão estreita que elas se manifestam em grupos, dentro de cada um dos quais as várias funções componentes são apenas meros aspectos, mati-

zes transitórios, inseparáveis do conjunto. É assim que, por exemplo, costuma ser quase impossível distinguir a função estética da função mágico-religiosa (lembramos a tatuagem ou as cicatrizes intencionais nos corpos de indivíduos de certos povos primitivos) ou, ainda, da função erótica. Devido ao predomínio da união estrutural das funções numa só função particular, é muitas vezes bastante difícil identificar a mesma função em dois contextos históricos ou sociais diferentes; assim, por exemplo, já houve casos em que só depois de complexa análise científica se pôde identificar a função estética — uma das mais facilmente identificáveis — numa obra literária medieval.

Estas razões provam que a tentativa de enumeração das funções fundamentais seria, provavelmente, vã. Mas, por outro lado, há motivos suficientes para se poder supor que as funções, no seu conjunto, estão enraizadas na constituição antropológica do homem e, por conseguinte, que em toda a actividade que tenha o homem como sujeito estão potencialmente presentes todas elas enquanto, nessa actividade, puderem entrar em relação recíproca. De um modo geral, o próprio objectivo concreto do comportamento implica toda uma série de funções, das quais uma costuma ser dominante e as outras secundárias. Na totalidade do conjunto das funções é característico o facto de um mesmo sujeito poder mudar as funções de uma mesma coisa conforme as situações em que a utiliza; em certos casos até pode haver uma interpretação errónea da função para que a coisa foi criada. Assim, por exemplo, não são desconhecidos os casos em que um pintor ou outro artista plástico, ao explicar a sua obra, interpreta erradamente, e sem querer, a sua própria intenção criadora subconsciente. Pode suceder, da mesma maneira, que as pessoas a quem se dirige o acto do sujeito actuante atribuam a este acto funções diferentes daquelas que ele lhes atribuía e para as quais actuara, reagindo a tal acto em conformidade com as suas próprias concepções. Por isso, quando supomos que um dado produto da actividade humana se destina a desempenhar determinada função e o utilizamos de acordo com essa hipótese, isso não prova, de modo nenhum, que a função (ou funções) que a esse produto atribuímos estiveram na intenção do seu produtor; assim, por exemplo, quando consideramos como obra de arte uma criação procedente de um meio diferente do nosso, isso não significa que tenhamos de supor que a função estética foi desejada pelo seu autor ou foi, para ele, claramente dominante. Tudo isto testemunha que, em cada actividade e no produto que dela resulta, estão potencialmente

presentes funções diferentes daquelas que o produto desempenha e que, em potência — pois o sujeito da actividade é o homem —, estão lá presentes todas as funções primárias, enraizadas na constituição antropológica do homem, sempre na medida em que puderem ser associadas ao produto ou à actividade em questão.

Depois destas observações gerais, chegamos à questão das funções na arquitectura. Podemos relacionar esta questão com o que acabamos de dizer, já que a arquitectura é o caso típico da produção multifuncional; os teóricos modernos da arquitectura concebem com razão o edifício como um lugar onde decorre todo um conjunto de processos vitais. A obra arquitectónica distingue-se de qualquer instrumento real da actividade humana, mesmo de um instrumento tão complexo como uma máquina, pelo facto de não fazer parte de uma determinada actividade mas de se destinar, como espaço ambiental, às mais diversas actividades. A comparação da obra arquitectónica com a máquina (Le Corbusier) é uma manifestação acentuada da orientação daquele momento para a máxima unifuncionalidade da arquitectura mas não pode ser considerada como uma sua característica supratemporal.

A arquitectura organiza o espaço que rodeia o homem. Organiza-o como conjunto em relação ao homem na sua totalidade, quer dizer, em relação a todos os comportamentos, físicos ou psíquicos, de que o homem é capaz e de que o edifício pode vir a ser cenário. Ao dizer que a arquitectura *organiza como um todo o espaço* que rodeia o homem, entendemos que nenhuma das partes da arquitectura tem independência funcional mas que essas partes são avaliadas unicamente pela forma de organização do espaço em que se integram e que definem, ou do ponto de vista motor ou do ponto de vista óptico. Tomemos por exemplo uma máquina (uma máquina de costura ou um instrumento musical com aspecto de máquina, como um piano) e coloquemo-la num espaço habitado. Cada máquina tem a sua função específica mas, no entanto, como componente da arquitectura (do espaço de uma habitação), não a apreciamos em relação a essa função específica mas sim de acordo com a maneira como condiciona o espaço para a vista e os movimentos do homem. A função da máquina só pode ser tomada em consideração na medida em que se lhe dá um determinado valor nesta organização do espaço; por exemplo, a função específica de uma máquina de costura só será considerada na medida em que, ao colocá-la, for necessário ter em conta que quem tiver de trabalhar com ela terá de sentar-se comodamente sem estorvar os movimentos dos

outros ocupantes da casa, terá de receber iluminação suficiente, etc. Quanto ao piano, a sua função específica manifestar-se-á em relação ao espaço arquitectónico pelas mesmas exigências e ainda por outras, por exemplo pela exigência de colocação óptima em função das propriedades acústicas da casa. Em contrapartida, a circunstância de a máquina (o instrumento) ser capaz de desempenhar melhor ou pior a sua função ficará totalmente fora do alcance e do interesse da arquitectura. Também no caso das obras de arte escultóricas ou pictóricas que fazem parte do espaço arquitectónico a questão do valor arquitectónico consistirá, antes do mais, na maneira como elas contribuem para o formar. Dissemos acima que a arquitectura organiza o espaço em relação ao homem na sua totalidade, isto é, em relação a todos os comportamentos, quer físicos quer psíquicos, de que ele é capaz. Esta afirmação deduz-se da outra, segundo a qual, em princípio, todas as funções estão potencialmente presentes em cada acto humano enquanto puderem ser associadas à actividade em questão; mas a omnipresença das funções na arquitectura é tanto mais acentuada quanto mais variada é a totalidade de actividades que a obra arquitectónica tem de servir.

Ora os edifícios não se destinam a todos os tipos de actividades ao mesmo tempo. Há todo um conjunto de géneros arquitectónicos, dos quais cada um envolve uma determinada limitação e funcionalidade. Esses diferentes géneros não são isentos de relações e influências mútuas, e somente o conjunto de *todos* os géneros arquitectónicos de cada determinada época e de cada determinado ambiente é que caracteriza o aproveitamento total da esfera funcional da arquitectura nessa época e nesse meio. A prova da estreita ligação entre os géneros arquitectónicos é o facto de, em cada período, haver um género dominante, em relação ao qual a arquitectura resolve os seus problemas construtivos básicos: no gótico, era a catedral; no Renascimento, como no barroco, era o palácio, em parte público e em parte particular; e nos nossos tempos é a habitação. Assim, apesar da diferenciação de géneros, continua válida a afirmação de a arquitectura ter uma relação com o homem na sua totalidade e isto tanto quanto às necessidades físicas como às suas necessidades psíquicas. Mencionando, juntamente com as necessidades físicas, as necessidades psíquicas do homem, estamos a considerar, antes de mais nada, os efeitos psicológicos da obra arquitectónica, geralmente designados com denominações bastante vagas, como a comodidade, a monumentalidade, etc. A relação potencial da arquitectura com todas as necessidades e objectivos do homem é também sugges-

tivamente ilustrada pela possibilidade de deslocamento da função dominante da obra arquitectónica (por exemplo, a utilização de um palácio para funções administrativas, a utilização da Bolsa como edifício universitário) e pela possibilidade de deslocamento da função de todo um género arquitectónico (por exemplo, a evolução do tipo das basílicas, que eram originalmente edifícios de carácter comercial e acabaram por ser edifícios destinados à celebração de ofícios religiosos).

A funcionalidade da arquitectura é, portanto, uma coisa muito complicada. Não se trata apenas, como opinavam antigamente os pioneiros da concepção funcional, de uma relação simples entre o indivíduo que determina a finalidade e a própria finalidade, relação da qual se deduzam directa e necessariamente as formas e a organização do edifício. Há *quatro horizontes funcionais* e nenhum desses horizontes tem de coincidir, nem coincide, com os outros. As funções do edifício são determinadas, em primeiro lugar, pela sua *finalidade actual*, mas além disso também pela *finalidade como facto histórico*: mesmo no caso, por exemplo, de uma finalidade tão individual como a construção de uma habitação unifamiliar, a constituição e a situação do edifício, e portanto também a sua funcionalidade, obedecem não apenas a critérios práticos actuais mas também a um cânone fixo (conjunto de normas fixo) e à evolução que este teve até esse momento. Os dois aspectos da finalidade — o actual e o histórico — podem não coincidir na solução de uma dada tarefa. O terceiro horizonte funcional é constituído pela *organização da colectividade* a que o arquitecto e o cliente pertencem. Até as funções aparentemente condicionadas pelo seu aspecto mais utilitário adoptam o carácter e estabelecem as relações que correspondem à organização da sociedade, às possibilidades económicas e materiais de que esta dispõe, etc. Neste horizonte funcional estão incluídos também diversos cambiantes das funções simbólicas (a respeito destas, veja-se o artigo de Kroha: *Dnesní problémy sovětské architektury* — Problemas actuais da arquitectura soviética — publicado em *Praha-Moskva*, I). Também este horizonte funcional social tem as suas exigências específicas, que não coincidem necessariamente com as dos outros dois horizontes mencionados antes. Finalmente, existe também o *horizonte individual*, pois, evidentemente, o indivíduo pode desviar-se de tudo o que é normalizado pelos horizontes anteriormente citados, pode combinar de várias maneiras as suas exigências divergentes, etc. Tão-pouco devemos esquecer que, juntamente com o esforço pelo cumprimento da estrita funcionalidade, pode manifestar-se também, e em qualquer plano

funcional, a tendência para a mais ou menos radical violação das normas funcionais válidas. E a violação destas normas, que eram válidas até este momento, pode significar um primeiro impulso para a evolução das próprias funções e, portanto, também, para a evolução da arquitectura. De resto, tal violação da funcionalidade baseia-se, geralmente, na decisão do indivíduo — quer do indivíduo-cliente quer do indivíduo-arquitecto.

Os quatro horizontes funcionais que acabamos de citar não são, evidentemente, idênticos; e tão-pouco são necessariamente paralelos. Bem pelo contrário. Mas estão em permanente relação recíproca e hierárquica; isto quer dizer que, de um modo geral, um deles prevalece — embora, bem entendido, esta posição dominante varie ao longo da evolução. Assim, na arquitectura actual, como já dissemos, pôs-se acento tónico no horizonte da finalidade do momento e, seguidamente — nos últimos anos —, também no da funcionalidade social. A arquitectura ecléctica dos anos oitenta e noventa acentuou, principalmente, o horizonte da finalidade construtiva como facto histórico, isto é, o género arquitectónico em si. Prova-o a circunstância de às vezes — por exemplo, no caso dos edifícios de habitação para alugar — ter sido simulado no exterior um género arquitectónico diferente do do interior: esses edifícios, pela compartimentação das suas fachadas, simulavam palácios. O período evolutivo seguinte, o da arquitectura moderna, trouxe a primeiro plano o horizonte da funcionalidade individual: o objectivo era satisfazer as exigências do indivíduo, adaptar o edifício às funções fictícias que o indivíduo lhe atribuía — por vezes em detrimento da função autêntica; daí o lirismo exuberante da arquitectura desse período.

A análise das funções na arquitectura conduziu-nos, portanto, à conclusão de que a arquitectura respeita sempre, e em todos os seus aspectos, ao homem na sua totalidade, com todas as componentes da sua existência, a começar pela base antropológica comum e geral e a terminar no indivíduo concreto, determinado tanto socialmente como na sua própria singularidade. Além disso, a arquitectura é predeterminada na sua funcionalidade também pela sua história imanente. Não há funcionalidade unívoca; cada uma das diversas funções e das suas relações mútuas se manifesta em outros aspectos quando é projectada num dos quatro horizontes atrás mencionados. O objectivo da reflexão arquitectónica não é, pois, apenas o diagnóstico das várias funções: é também o controlo racional e o equilíbrio dos vários horizontes, nos quais estas

funções se reflectem. Ao utilizar o atributo «racional» não pretendemos, de modo nenhum, eliminar o momento irracional da indução activa nem os imprevistos que aparecem no horizonte da funcionalidade individual. A omissão e a supressão das exigências desse horizonte poderiam conduzir, na prática, à petrificação da evolução. Cada aplicação da obra do homem, seja ela material ou imaterial, é até certo ponto um «abuso», quer dizer, a transformação da sua função. Assim, na arquitectura, a questão de como é e até que ponto é possível ou mesmo necessário ultrapassar o destino dado ao edifício ou deslocar a participação dos vários horizontes é uma questão que se não pode menosprezar por muito perturbadora que pareça. Com isto se relaciona também a questão das possibilidades funcionais adjacentes, às vezes apenas potenciais, da obra arquitectónica, isto é, aquelas que não entram na intenção prática original mas ecoam, como tons harmónicos, no efeito psicológico do edifício e por vezes até no seu uso activo. Também essas possibilidades funcionais não podem ser omitidas, sob pena de se converterem em males ocultos. Chegamos agora ao complexo e espinhoso problema da *função estética* na arquitectura. Neste contexto teremos de mencionar a relação entre a arquitectura e a arte. Quanto à posição da função estética entre as demais, precisamos, sem grandes delongas, de recordar pelo menos que a função estética, onde quer que se encontre e qualquer que seja a função que se encontre na sua proximidade, é a negação da funcionalidade. Ao fim e ao cabo, qualquer função, excluindo a função estética, só pode manifestar-se no caso do uso de uma coisa com objectivos bem determinados; mas a função estética, manifestando-se onde quer que seja e quando quer que seja, converte o próprio objecto em finalidade — tanto mais quanto mais intensa for; isto é, tende a impedir o uso prático do objecto. Se quisermos encontrar uma prova disto exactamente na arquitectura, podemos recorrer à experiência: um espaço interior com função estética hipertrófica dificulta a sua utilização prática porque atrai demasiado as atenções sobre si próprio; e até cada transformação do interior, obtida mudando os móveis de sítio ou colocando móveis novos, é capaz de acentuar temporariamente e de modo indesejável a função estética de cada móvel ou do seu conjunto e de diminuir a possibilidade de aproveitamento prático da casa.

Este exemplo conduz-nos a outra tese geral, segundo a qual a função estética não surge repentinamente, sem transição, como algo acrescentado e suplementar, antes está sempre presente em potência, à espera da mínima ocasião para

se mostrar. Isto decorre já da tese citada no início deste artigo acerca da onnipresença potencial de todas as funções; mas a onnipresença da função estética é especialmente acentuada e ilimitada. A função estética, como negação dialéctica da funcionalidade em geral, é a antítese de cada função em particular e de cada conjunto delas; por isso a sua posição entre as diversas funções se parece com a circulação do ar entre as coisas, ou melhor: com a combinação da escuridão com a luz. Tal como, quando retiramos uma coisa do lugar onde estava, este se enche de ar, ou tal como a escuridão penetra no espaço onde a luz deixou de chegar, assim a função estética anda na proximidade imediata das outras, atrás delas; onde estas se debilitam, se retiram ou se deslocam, penetra ela imediatamente e — proporcionalmente a esse enfraquecimento — se reforça. Não há coisa alguma que não possa ser sua portadora, tal como não há coisas que o tenham, necessariamente, de ser. Do facto de haver certos objectos que são produzidos directamente com a intenção de produzir efeito estético, adaptando-se a sua forma a essa intenção, não se deduz de modo nenhum que, por exemplo, ao transformar-se no tempo ou no espaço ou ao passar de um para outro meio, esses objectos não possam ficar privados, em parte ou totalmente, da função estética. Esta função, portanto, aparece e desaparece e não está ligada de modo invariável a coisa nenhuma. Como ocupa com facilidade o lugar deixado pelas outras funções, encontramos-a às vezes onde o objecto, em certos casos imaterial, como por exemplo uma instituição, perdeu a sua função prática: a beleza das ruínas, etc. (1) Visto que é a antítese das outras funções, a função estética tem com todas elas a mesma relação; e é, assim, útil para estabelecer, durante as mudanças evolutivas, uma ponte entre a anterior hierarquização das funções e a futura, acontecendo que, em contradição com o caso anterior, a função estética costuma ser neste um factor de evolução e um prenúncio da mudança. Mesmo que a mudança de estruturação tenha o objectivo final de dar predominio às funções práticas, a função estética toma, por vezes, o poder, transitoriamente, a fim de facilitar a mudança; assim, por exemplo, na obra do arquitecto van de Velde, que é o mais significativo representante da arquitectura modernista, aparecem já os primeiros indícios do funcionalismo, mas sob um aspecto estético: ele fala da *beleza* da máquina como objecto extremamente útil ou da *beleza* da linha dinâmica, etc. As duas actividades da função estética, a conservadora e a mediadora das mudanças, decorrem necessariamente da sua essência. Convém, por fim, assinalar

que existe um âmbito dos fenómenos em que a função estética predomina sobre as outras — ou, pelo menos, tende a predominar: é a esfera da arte. Nenhuma arte está isolada do mundo dos fenómenos circundantes por uma barreira hermeticamente intransponível: as transições e as flutuações entre a arte e a esfera extra-artística, e até extra-estética, são imperceptíveis e permanentes.

Depois destas observações gerais, limitadas às teses fundamentais e mais necessárias, vamos dirigir a nossa atenção para a questão especial da função estética na arquitectura. A sua situação é aqui especial e pode ser expressa por várias contradições:

1) A função estética pode estar presente em qualquer género de arquitectura, a começar por edifícios de finalidade tão prática como um celeiro, um armazém ou uma fábrica; em alguns géneros arquitectónicos a função estética constitui mesmo uma componente indispensável do efeito geral; por exemplo, no caso das construções monumentais, a arquitectura tem mantido, ao longo da sua evolução, ligações muito estreitas com as artes chamadas plásticas, compartilhando com elas, entre outros, os problemas do espaço. Mas, por outro lado, não há, de modo nenhum, limite inequívoco entre as construções dotadas de função estética e as que dela carecem; a arquitectura está estreitamente ligada à actividade artesanal, mesmo àquela que não tem intenção estética, e à produção industrial. Na arquitectura não é possível — como sucede nas outras artes — que a função estética predomine ou que, pelo menos, alcance as máximas possibilidades nesse sentido: as funções práticas nunca, em tal caso, podem ficar completamente subordinadas à função estética de modo que o edifício produza o efeito de uma obra esteticamente autónoma. Se isso se verificasse, a arquitectura converter-se-ia *ipso facto* — na justa formulação de K. Teige — em escultura, e seria entendida e apreciada como escultura.

2) A função estética manifesta-se na arquitectura como algo acrescentado, que vem de fora: situa-se sem problemas na superfície do edifício (recordemos os ornamentos: chegou-se mesmo a afirmar que a arquitectura começava onde acabava a construção). A função estética aparece por vezes nas componentes menos carregadas de funções práticas (como, por exemplo, na cor) (2); manifesta-se com frequência como algo que *ultrapassa* a função desejada (forma mais expressiva e mais regular que a necessária para a perfeita realização da função prática, etc.). No entanto, há, por outro lado, o facto de a função estética não proceder do exterior, de ela ser

imamente à arquitectura: prova-o, principalmente, a circunstância de a função estética se confundir com as funções práticas, formando agrupamentos indiferenciados; assim, por exemplo, não se pode delimitar com precisão a participação da função estética na categoria funcional da monumentalidade (com a qual, bem entendido, não coincide) e também não é possível delimitar a participação da função estética — apesar de ela ser muito natural — no efeito funcional do «conforto» ou da qualidade ambiental do *habitat*. No decurso da evolução histórica da arquitectura, a função estética misturou-se sucessivamente a outras funções: assim, no gótico, misturou-se à função religiosa; no Renascimento, misturou-se à função representativa; no barroco, à função eclesiástico-religiosa e à função representativa ao mesmo tempo.

Se quisermos alcançar a solução, pelo menos orientativa, destas contradições aparentes, teremos, antes do mais, de determinar a relação entre a arquitectura e a arte. Sabe-se que a actual teoria da arquitectura a elimina, radicalmente, da esfera da arte, embora de nenhuma forma negue a importância que nela tem a função estética. Esta afirmação vai a par com uma delimitação muito nítida entre a arte e a esfera extra-artística: como arte, considera-se unicamente a esfera das criações livres, não limitada por critérios extra-estéticos, ou seja, aquela que corresponde ao domínio da função estética. Visto que a arquitectura não pode chegar a uma situação de domínio da função estética sem perder a sua própria essência, a consequência lógica de tal opinião acerca da essência da arte é a sua eliminação da esfera da arte. Na origem daquela opinião está a tendência que dominou durante certo tempo na teoria e na prática artísticas — aproximadamente nos princípios do decénio passado —, a tendência para a chamada «arte pura», e não nenhum princípio supratemporal. No entanto, não podemos negar que o abismo entre a arquitectura e as outras artes existe, no sentido em que estas artes só funcionam na esfera da cultura espiritual enquanto a arquitectura funciona tanto nessa esfera como na cultura material. E tão-pouco se pode, por outro lado, omitir as circunstâncias que aproximam a arquitectura das outras artes. Ao deitar uma vista de olhos à arte em toda a sua amplitude temporal, espacial e social, vemos que a tendência para a supremacia da função estética sobre as demais funções não deixa de ser, em todas as artes, senão uma tendência — que, mesmo nos casos mais extremos, se não realiza totalmente. Vemos também que todas as artes tendem a deslocar-se, sem transição violenta, para a esfera do domínio indiscutível

das funções extra-estéticas, isto é, para a esfera extra-estética. Assim, por exemplo, não há uma linha divisória nítida entre uma obra poética e uma manifestação linguística comunicativa de matiz estético; o mesmo se pode dizer da pintura — por exemplo, do cartaz — e até da música, que manifesta em alguns dos seus aspectos — como a música marcial, a música de dança, a música destinada a evocar emoções, etc. — uma clara competição entre a função estética e as funções extra-estéticas. A evolução histórica de cada arte é acompanhada de uma alternância permanente de fluxos e refluxos de funções extra-estéticas; nem mesmo a obra de arte esteticamente mais dura está depurada dessas funções extra-estéticas: elas apenas estão transformadas, no sentido de que perderam o seu alcance prático individual e entram em contacto com a prática da vida apenas por meio da estrutura artística no seu todo. Mediante o contacto ininterrupto com a esfera extra-artística, e até mediante a derivação directa para ela, a arte exerce influência sobre o estado e sobre os deslocamentos das funções e valores da esfera da prática da vida; só por este facto se pode explicar que a arte, limitada em geral a um círculo reduzido de consumidores, intervenha nas próprias bases da prática da vida.

Como em outras artes, também na arquitectura se trava uma luta permanente entre a subordinação e a superioridade do valor estético — com a única diferença de que a arquitectura não tem possibilidade de realizar o domínio da função estética sem poder deixar de dele se aproximar. Em contrapartida, o contacto da arquitectura com a esfera extra-estética é extremamente íntimo, não só porque no interior da própria arquitectura coexistem obras sem nenhuma intenção estética e obras que funcionam intensamente a nível estético mas também porque, a partir da arquitectura, há um caminho directo para a produção artesanal e industrial. A diferença da arquitectura em relação às outras artes é, pois, ao mesmo tempo, um laço que a une a elas: é precisamente à arquitectura — integrada, ao contrário das outras artes, no âmbito do material — que cabe o papel de servir de ponte pela qual as manifestações da arte passam directamente à prática da vida. A arquitectura não é intermediária unicamente das suas próprias manifestações, é-o também das das outras artes, principalmente das que lhe são mais próximas, a pintura e a escultura, com as quais tem fundamentos plásticos comuns ou, pelo menos, semelhantes, como, por exemplo, a resolução dos problemas do espaço, da luz e da cor, etc. (?) A arquitectura está, pois, apesar da sua posição excepcional, fatalmente unida

à arte. A sua principal antinomia dialéctica é, em princípio, válida em todas as artes; pode ser formulada como uma luta ininterrupta, solucionada sempre e só em cada caso concreto, entre a tendência para o domínio das outras funções sobre a função estética. Se a arquitectura não pode chegar à supremacia autêntica da função estética, também nas outras artes o limite acessível não é, neste sentido, sempre o mesmo; a música pode conseguir muito facilmente, e de modo muito completo, o domínio da função estética, mas o mesmo se não dá já com a poesia e menos ainda com o drama (lembramos a diferença entre a severidade da censura para com uma e outra destas duas artes). Dissemos acima que a função estética se manifesta na arquitectura simultaneamente como fenómeno de superfície mas também como algo de imanente; esta contradição é apenas um aspecto da antinomia fundamental que mencionámos. Dizendo de outro modo: esta antinomia poderia ser classificada como a contradição entre a forma interior e a forma exterior — contradição que se manifesta, ao fim e ao cabo, em todas as artes, e na arquitectura com uma evidência maior, na medida em que a tensão entre os dois pólos é mais forte nela e em que a função estética tem, então, menor possibilidade de adquirir a supremacia total sobre as funções extra-estéticas. Quando se observa a posição da arquitectura em relação à arte do ponto de vista que temos vindo a descrever, a discussão sobre se se trata ou não de arte parece ser apenas terminológica.

Para terminar, é necessário dizer algumas palavras sobre a forma como a função estética aparece na arquitectura e como exprime o valor estético. A teoria do funcionalismo declarou que a função estética é a consequência da acção pacífica e da coordenação perfeita das outras funções. O aspecto positivo desta tese consistia no facto de ela conceber a obra de arte como um conjunto de funções extra-estéticas e de valores a elas correspondentes; este axioma é também válido para outras artes e para a função estética em geral, onde quer que actue. Como antítese dialéctica das outras funções, a função estética manifesta-se como consequência de uma determinada relação entre elas ou como consequência do deslocamento dessa relação. Isto é menos evidente quando a premissa indispensável da aparição da função estética é — tanto na arquitectura como nas outras artes — a convergência perfeita de todas as funções extra-estéticas, com o prazer que dela decorre. A evolução das artes, incluindo a arquitectura, não tem escassez de provas em casos como aqueles em que uma obra nova, de valor indiscutível, é acolhida, imediatamente depois da sua criação, com

uma tempestade de protestos; exemplo sugestivo é o que nos oferece a maneira como foi recebida a casa vienense de Loos, na Michaelerplatz. Mas, além disso, surge também a dúvida sobre a possibilidade de a coordenação das funções extra-estéticas ser perfeita, isto é, a única possível. Semelhante coordenação compreenderia também o equilíbrio dos quatro horizontes funcionais pelos quais passam as funções extra-estéticas, adquirindo em cada um deles outro aspecto e outra relação perante as demais. A coordenação perfeita das funções pela óptica de um único horizonte significa necessariamente uma alteração maior ou menor da coordenação na perspectiva dos outros horizontes. Mais que a possibilidade de obter uma harmonia completa, aparece aqui a opção entre as várias maneiras de a alterar. No máximo, pode-se falar — tal como nas outras artes — do equilíbrio das consequências funcionais, e portanto também estruturais, com as correspondentes dissonâncias. Em contraste com o carácter estático da mera harmonia, um tal equilíbrio será sempre lábil, dinâmico, submetido às mudanças que decorrerem dos elementos verificados na totalidade da hierarquia funcional válida para a respectiva colectividade. É certo que a arquitectura pode antecipar estas regenerações do sistema funcional, tender para a renovação das funções e das suas relações recíprocas; mas até este esforço — ou precisamente este esforço — se manifestará, do ponto de vista contemporâneo, como uma violação, que tem como consequência a activação do efeito estético. Também neste aspecto a arquitectura se manifesta como arte.

Notas

(¹) A capacidade de suprir a falta das funções desaparecidas é própria, em certa medida, de *todas as funções de signo*, ou seja, daquelas que convertem a coisa num signo. Veja-se, por exemplo, a função simbólica, que se apodera — por vezes paralelamente à função estética — das coisas (ou instituições) que estão excluídas do uso prático. A função estética é uma das funções de signo, já que a coisa que é sua portadora se converte, *ipso facto*, em signo — mas num signo de tipo especial: o carácter de signo da função estética descobre-se na arte, que se destina a servir de intermediário entre duas partes — o artista e o receptor —, baseando-se na convenção criada pela estrutura artística do estado anterior da evolução da arte. Mas a capacidade de suprir a falta de uma função desaparecida é mais forte na função estética que em outras funções de signo, visto que a função estética é a negação do próprio carácter de signo (recordemos a transformação da função comunicativa numa obra poética ou pictórica); por isso a função estética pode suprir também a atrofia de outra função de signo; assim, por exemplo, pode manter viva uma determinada tradição cerimonial embora a própria significação desta tenha caído no esquecimento — lembremos certos resíduos existentes no floclore, como — nalgumas regiões da Checoslováquia — a queima das bruxas. Finalmente, pode também suceder que o objecto perca definitivamente todas as funções, incluindo a função estética; nesse caso, estará condenado a desaparecer. (JM)

(²) Neste contexto, podemos assinalar que é costume indicar-se a seguinte classificação: efeito óptico — função estética; efeito motor — função prática. É verdade que a função estética se concentra preponderantemente em volta da percepção visual, enquanto que as funções práticas se ligam, principalmente, às possibilidades motoras proporcionadas pelo edifício; apesar disso, não é possível eliminar o factor óptico da esfera das funções práticas (recordemos a significação funcional da cor das paredes de uma casa — por exemplo, de uma sala de trabalho), assim como não é possível eliminar o factor motor do âmbito da função estética (recordemos a exigência da acessibilidade das diversas partes do espaço como postulado estético em arquitectura). (JM)

(³) É interessante o facto de Hegel situar a arquitectura «no escalão mais baixo» das artes: na sua concepção, a arquitectura domina na primeira das três épocas da evolução artística: no período simbólico. (JM)

8. A OBRA POÉTICA COMO CONJUNTO DE VALORES (*)

Uma obra poética contém grande quantidade de valores, e estes valores são muito variados. Mas, exceptuando o valor estético, nenhum deles é indispensável à obra poética como manifestação artística. A obra poética, como qualquer outra manifestação linguística, pode, bem entendido, conter todos os outros tipos de valores: por exemplo, os valores existenciais (a realidade ou irrealidade dos factos), os valores intelectuais (a exactidão ou inexactidão, a originalidade ou não originalidade das ideias), os valores éticos, sociais, religiosos, etc. O objectivo deste estudo não é, porém, enumerar, distinguir e classificar com precisão os valores que na poesia possam existir. Trata-se unicamente da relação entre o valor estético, como único valor indispensável e dominante, e todos os outros valores.

Visto que o traço comum de todos esses outros valores da obra de arte é serem diferentes do valor estético, vamos denominá-los globalmente *valores extra-estéticos*. A obra poética pode ser concebida e julgada do ponto de vista de qualquer dos valores nela contidos. Podemos perguntar se os acontecimentos narrados na obra são verídicos ou não, se os sentimentos expressos no poema são autênticos ou fingidos, se as ideias contidas na obra são correctas ou incorrectas, originais ou não, se a concepção moral que a obra encarna coincide ou não com a nossa própria opinião. Apesar de tudo isto, só uma apreciação corresponde ao carácter *artístico* da obra poética: a apreciação estética, única adequada

(*) *Jarní almanach Kmene — Jizdní rád literary a poezie*, Praga, 1932. Revisto para a edição em livro, *Kapitoly-z ceské poetiky*, I, 2.ª edição, Praga, 1948, pp. 275-280.

neste caso. Na realidade, a questão da apreciação adequada é consideravelmente complexa, principalmente porque por vezes se dá uma vacilação entre dois tipos de apreciação — a estética e a extra-estética —, condicionada pelas características da própria obra. Assim, por exemplo, o traço característico de géneros poéticos como a biografia ou o romance histórico é a vacilação entre a apreciação existencial (veracidade-falsidade) e a apreciação estética; na pintura, o retrato é um género semelhante. No decurso da evolução da poesia podem existir períodos com forte tendência para a apreciação extra-estética, mesmo nos géneros mais «puros» do ponto de vista estético, como por exemplo na lírica. Por último, é também necessário recordar que há diversos tipos de leitores, alguns dos quais são, pelo seu carácter, mais acessíveis a um outro valor extra-estético que ao valor estético, e nesse sentido encaram as obras poéticas. Isto, porém, não afecta o requisito *noético* da superioridade do valor estético sobre os demais, requisito que determina teoricamente o limite entre a obra poética e a manifestação linguística comunicativa.

Se, quando a obra é adequadamente entendida, o valor estético é superior aos outros, parece evidente que estes outros valores — como valores independentes que são — não têm influência na apreciação da obra poética como manifestação de arte. Neste tipo de apreciação é, por exemplo, indiferente que os factos descritos na obra sejam verídicos ou não, que as ideias sejam correctas ou incorrectas, etc. Até se poderia pensar que os valores extra-estéticos se encontram totalmente fora do campo visual de quem se apercebe da obra poética e a avalia como obra de arte. Mas não: os valores extra-estéticos manifestam-se também neste caso — embora não de modo independente, actuando sobre a relação emocional e volitiva do receptor com a obra, mas sim como componentes da construção estética. Assim, por exemplo, o valor ético, ou o valor social, pode constituir um dos recursos que determinam as relações mútuas entre as personagens e a graduação das suas importâncias numa obra épica (veja-se a conhecida antítese do herói bom e do herói mau). O valor extra-estético pode funcionar também numa obra épica como catalizador do desenvolvimento da acção — por exemplo, nas obras em que «triumfa o bem». Num poema lírico, o valor extra-estético costuma determinar (juntamente com outros meios) o tom do aspecto emocional da obra. As divergências e as contradições entre os valores extra-estéticos podem servir, em considerável medida, como base do plano compositivo — principalmente na poesia lírica. A ironia, que se funda na contradição

entre a apreciação real, que se subentende indirectamente, e a apreciação fingida, directamente expressa, pode ser importante factor da estrutura estética da obra. A própria ausência de um certo tipo de valores extra-estéticos, quando as atenções são para ela atraídas, pode também converter-se em factor da construção artística; assim, por exemplo, um dos traços fundamentais de determinado ramo do realismo do século XIX é a supressão da apreciação ética, compensada com a acentuação dos valores do tipo existencial. A apreciação ética é ocultada apresentando-se os factos sem aprovação nem reprovação directa e construindo-os de modo que a avaliação seja deduzida indirectamente a partir deles; a apreciação ética, não expressa na obra, projecta-se assim, fora da obra, na mente do leitor; este tem a impressão de, sem ser dirigido por ninguém, estar a avaliar directamente a própria realidade. Os valores existenciais destacam-se, nos romances realistas, de tal maneira que é recalcado o carácter «verídico» das acções narradas (atenuando a construção intencional da acção) e sublinhada a «realidade» das descrições (por meio da acidentalidade e falta de organização do campo cénico).

A importância dos valores extra-estéticos na construção da obra poética é, pois, considerável. Apesar disso, e embora a escala de valores extra-estéticos da poesia coincida com a escala dos próprios valores conhecidos, na vida prática, pelo leitor, essa importância é facilmente subestimada. Neste caso, a disposição e a graduação dos valores na obra podem ser interpretadas como algo que é condicionado pela realidade social e não pela construção da própria obra. Produz-se, porém, uma interessante descoberta da importância estrutural dos valores extra-estéticos ao reviver uma obra antiga quando, depois da sua criação, a escala de valores extra-estéticos sofreu mudanças sensíveis. Pode então suceder, por exemplo, que um determinado grupo de personagens do romance, construído com base em valores éticos e sociais contidos na obra e correspondentes à sua construção geral, entre em contradição com a apreciação moral e social válida para o leitor. Desse modo, a mesma personagem que, graças a determinadas características morais, é simpaticamente valorizada na obra, pode agora parecer antipática, do ponto de vista da nova apreciação válida na prática; a graduação social das personagens da obra poética pode ser contraditória com a nova apreciação social. Noutros casos, pode suceder que a ideia ética para a qual se orienta a acção, conforme a intenção do autor de alcançar o equilíbrio final, seja compreendida, na nova concepção, como acentuação das contradições. Os valores

extra-estéticos contidos na obra estarão, em todos estes casos, completamente isolados dos valores que regem a prática da vida e manifestar-se-ão apenas como factores da construção estética da obra.

Até agora, considerámos apenas a relação entre os valores extra-estéticos presentes na obra e a construção geral desta. Mas uma reflexão sobre a descoberta da importância estrutural dos valores extra-estéticos no caso de uma obra antiga indica que nem mesmo a escala de valores praticamente válida para o leitor e, por conseguinte, existente fora da obra carece de significação para a maneira como concebemos a construção interna desta. A relação entre os valores que se encontram dentro da obra e aqueles que estão fora dela existe sempre. No entanto, quando as duas escalas coincidem, permanece oculta e sem influenciar a estrutura. Quando vem à luz a diferença entre a apreciação dada na obra e a apreciação corrente para o leitor, esta relação converte-se num factor da construção artística. Nalgumas obras poéticas esta relação é intencionalmente agudizada para se converter directamente numa contradição; assim, por exemplo, o chamado idealismo artístico opõe um determinado valor, contido na obra — por exemplo, o ético —, à apreciação válida na prática, convertendo-o num valor superior e, portanto, desejável. Outras correntes, como o decadentismo ou o satanismo, situam, pelo contrário, um valor que na vida prática se mostra como baixo e, em certos casos, como totalmente negativo, no lugar correspondente, em geral, a um valor positivo e superior. Há também casos em que o desacordo entre a apreciação extra-estética no interior da obra e a apreciação extra-estética fora dela se não acentua de maneira provocatória mas constitui, apesar disso, uma premissa implícita na qual se baseia a construção artística da obra. Desta premissa partem inteiras correntes literárias — por exemplo no romance histórico, no romance rural e nos romances que decorrem em diversos meios específicos. Assim, por exemplo, o romance «rural» não é considerado para uma colectividade com a mesma escala de valores que aquela que está contida no próprio romance; para os camponeses (isto é, para camponeses que apreciem a realidade da mesma maneira que aqueles de quem fala a obra), não seria um romance rural, mas um romance como os outros, sem definição mais específica. O próprio adjectivo «rural» já exprime o requisito de duplicidade da escala de valores extra-estéticos. Tão pouco será necessário acentuar especialmente que a apreciação utilizada na obra, como característica de um determinado meio, não tem de coincidir com o estado real dos

valores nesse meio e pode ser fictícia. Um exemplo interessante do desacordo implícito entre a valorização interior à obra e a valorização exterior a ela é-nos oferecido pelas *Nouvelles asiatiques* de Gobineau. Em primeiro lugar, contêm contos de várias regiões do Oriente (por exemplo do Cáucaso, da Pérsia, do Afeganistão), de modo que dentro da própria obra se confrontam várias concepções do mundo e, portanto, também, várias escalas de valores. Mas, além disso, em cada um dos vários contos se aproveita artisticamente o desacordo entre a apreciação contida na obra e a apreciação corrente para o leitor europeu; assim, por exemplo, em duas cenas sucessivas, a mesma personagem actua de modo que, do ponto de vista dos princípios éticos do leitor, a apreciação seria, uma vez, positiva e, outra, manifestamente negativa. Para a própria personagem e para o seu ambiente não há, porém, mudança nenhuma e ambos os actos são positivos.

A questão dos valores extra-estéticos na obra poética é, portanto, complexa; mais complexa parecerá, porém, se levarmos também em linha de conta o *efeito* prático da poesia, as suas *funções*. A função da poesia está na sua influência na sociedade quanto a um determinado valor. A função adequada da obra poética como manifestação artística é, como já assinalámos, a função estética; mas, além desta função, a poesia pode adquirir muitas outras funções, extra-estéticas: por exemplo éticas, sociais, religiosas, etc. A questão das funções extra-estéticas da poesia está estreitamente ligada à questão dos valores extra-estéticos mas não devemos confundir-la totalmente com ela. Por isso a eficácia da obra não é condicionada apenas por ela própria, mas também pela organização da sociedade sobre a qual ela actua, pela sua inclinação para reconhecer uma determinada esfera de valores e pela sua maneira de realizar a apreciação. A sociedade pode atribuir à obra uma função diferente daquela que o poeta lhe atribuiu. Isso dá-se principalmente quando se trata de obras antigas ou estrangeiras, entendidas por outra sociedade, diferente daquela para a qual foram criadas; mas também pode dar-se no caso de obras actuais e do próprio país. É conhecido, por exemplo, o protesto de Bezruc, nos poemas *Leitores de versos* e *O êxito*, contra a concepção estética dos poemas publicados em *O Número da Silésia*, que tinham sido calculados para um efeito extra-estético.

A função extra-estética da poesia não pertence, propriamente falando, aos problemas da poética mas sim aos da sociologia da poesia. No entanto, isso não significa que o critério da função da obra não seja tomado em linha de conta

ao assinalar-se a sua construção artística, pois que, já no processo da criação da obra, pode caber papel importante à ideia que o poeta tem acerca do efeito exterior dela. Assim, a função prevista para a obra vem a ser um factor da sua estrutura artística; até é possível que o poeta aproveite conscientemente, do ponto de vista artístico, a adaptação da obra a determinada função exterior. J. Tinianov (no livro *Archaisty i novatory*, «Litiernaturnyi fakt» — Arcaístas e inovadores, art. «O facto literário») diz a este respeito: «Nos fundamentos da construção da obra pode estar também incluída uma determinada consideração da função que ela terá de desempenhar; o mais simples exemplo é a orientação para a palavra falada na linguagem retórica ou na lírica retórica».

A orientação para uma determinada função, que se pode verificar dentro da própria obra e que pode vir a ser um elemento da sua construção, pertence, pois, aos problemas da poética. Mas mesmo na solução do problema sociológico da influência da obra sobre o meio que dela se apercebe devemos omitir a possibilidade e as consequências do aproveitamento dos valores e funções extra-estéticos na construção da obra poética. Também a investigação sociológica deve contar com a possibilidade da deformação dos valores extra-estéticos pelo valor estético e com o facto de que um modo aparentemente exterior de aproveitamento da obra poética pela sociedade pode ser influenciado pela organização interna da obra.

Em relação à função da obra poética, convém mencionar um fenómeno que está estreitamente ligado a ela, ou seja, a divulgação da poesia na sociedade. Há épocas em que a poesia é entendida por um grande número de membros da sociedade, penetrando em grande número de meios e estratos sociais, e há outras em que a poesia fica limitada a um círculo de leitores relativamente reduzido. A culpa desta aceitação quantitativamente limitada da poesia costuma ser atribuída à própria poesia e é explicada como uma sua crise. No entanto, considerando a relação da divulgação da poesia com a função que ela desempenha na sociedade, verifica-se que nem a ampla aceitação nem a reduzida aceitação da poesia têm o que quer que seja a ver com a sua própria essência artística, antes resultam de uma maior ou menor acentuação das suas funções extra-estéticas: pois nem sequer a mesma obra artística tem a mesma divulgação em todas as épocas. O meio capaz de entender adequadamente uma obra de arte — compreendê-la na sua função estética — é sempre muito reduzido. Não é formado pela camada social mas sim, principalmente, pelas

disposições naturais dos indivíduos que a ela pertencem, e por uma instrução especial. Também não coincide, para todas as artes, no mesmo ponto espacial e temporal (por exemplo, na mesma nação e na mesma época); cada arte tem o seu próprio público. Apesar disso, enquanto se tratar unicamente do efeito estético, a poesia, tal como as outras artes, dificilmente se pode estender para fora dos limites daquele meio que se distingue por uma perceptibilidade especial. Toda e qualquer extensão realmente ampla de alguma das artes é acompanhada por uma forte acentuação de alguma das suas funções extra-estéticas. Por isso, no caso da redução quantitativa do público, não se pode falar de crise da poesia mas apenas de um deslocamento na esfera das suas funções: assim, por exemplo, o simbolismo não era uma poesia pior que outra para contar com um número de leitores reduzido; e isto foi, de resto, demonstrado pela evolução posterior.

Tudo o que dissemos neste estudo não constitui apenas uma verificação positiva de um determinado estado de coisas mas representa também uma resposta àquelas correntes de investigação literária que pretendem explicar um determinado estado da poesia — e por vezes toda a sua evolução — a partir do estado ou da evolução de alguns valores que se encontram na consciência da sociedade receptora dessa literatura. Assim, por exemplo, a evolução da poesia costuma ser entendida como mero reflexo da evolução dos valores intelectuais (história literária como história das ideias) ou como um sintoma da evolução dos valores sociais (história da literatura como história da sociedade), etc. É necessário distinguir entre as mudanças dos valores extra-estéticos na poesia, por um lado, e a sua evolução na consciência e na prática vital da sociedade por outro. Os valores extra-estéticos da obra poética estão incluídos na sua construção artística e submetidos às suas leis evolutivas. A convergência na obra de algum dos grupos de valores extra-estéticos com o estado desses valores na consciência e na prática vital da sociedade num determinado momento da evolução é possível, embora não necessária, e também não é invariável. No período evolutivo seguinte a poesia pode aproximar-se de um grupo de valores totalmente diferente. O postulado segundo o qual a investigação da evolução literária deve partir, antes do mais, da construção artística da obra não nega a necessidade de se estudar os valores extra-estéticos tanto no interior da obra como fora dela — mas sempre em relação com ela. Pelo contrário, é indispensável que a análise estrutural da construção da obra poética conte com os valores extra-estéticos e com os seus factores e que

a investigação sociológica tenha em consideração a relação recíproca entre a evolução da construção artística na poesia — incluídos os valores extra-estéticos — e a evolução dos valores que regem a prática da vida; mas os valores extra-estéticos contidos na obra não devem ser identificados automaticamente com os valores similares válidos fora dela.

9. DOIS ESTUDOS SOBRE A DENOMINAÇÃO POÉTICA

9.1 A denominação poética e a função estética da língua (*)

1.

O objectivo das seguintes reflexões é diferenciar a denominação cuja função no texto seja predominantemente estética. A denominação figurada ultrapassa frequentemente os limites da poesia, encontrando-se na linguagem falada, e não só sob a forma de imagens estereotipadas mas ainda como imagem recém-criada (por exemplo, as imagens emocionais); e, por outro lado, há denominações poéticas que não são figuradas; há mesmo escolas poéticas que limitam a um mínimo o uso da imagem.

Qual é, então, o traço característico da denominação poética, se a sua peculiaridade não consiste em ser uma imagem? Tem sido assinalado com frequência que a natureza específica da linguagem poética não se funda na sua «plasticidade»: a intenção do discurso poético não tem de ser necessariamente a provocação de uma ideia sugestiva. Igualmente erróneo seria considerar «a novidade» como traço fundamental da denominação poética, visto que surgem frequentemente poetas, ou inteiras escolas poéticas, que empregam afincadamente as denominações tradicionais, às vezes «poéticas», mas muitas vezes aquelas outras que pertencem ao vocabulário da linguagem corrente.

O traço específico da denominação poética está então por esclarecer; como ponto de partida da nossa investigação vamos escolher qualquer expressão que, graças ao carácter indeterminado do matiz do seu significado, possa ser consi-

(*) «Dénomination poétique et fonction esthétique de la langue», in *Actes du IV^{ème} Congrès International des Linguistes*, Copenhaga, 1938. Publicado no livro *Kapitoly z české poetiky*, I, 2.^a edição, Praga, 1948, pp. 157-163.

derada tanto como parte de um discurso falado como fragmento de um texto poético. Assim, por exemplo, a frase «Chega o anoitecer», que entendemos espontaneamente como uma informação, pode ser facilmente compreendida, mudando a intenção respeitante ao significado, como citação poética extraída de um texto imaginário. Em qualquer dos dois casos intervém um aspecto diferente do significado: considerando a frase como informação, a atenção do receptor centra-se na relação entre a denominação e a realidade mencionada; pode acontecer que surja uma dúvida sobre o seu valor documental; nesse caso, perguntaremos: é verdade que anoitece?, será errónea, e eventualmente falsa, esta afirmação?, ou trata-se do conhecido problema gramatical em que não há relação entre a afirmação e a situação real concreta? A resposta a estas perguntas — que também poderiam ser formuladas de outros modos ou nem sequer ser formuladas — influenciará o comportamento a adoptar. Mas a nossa reacção àquela afirmação mudará completamente no momento em que a entendermos como citação poética. A sua relação com o contexto circundante passará a ocupar imediatamente o centro das atenções mesmo que tal contexto seja apenas suposto: se o desconhecemos, duvidaremos: será esta frase o início, o final ou o estribilho do texto poético? O aspecto semântico da citação imaginária mudará de forma muito nítida conforme a resposta por que optarmos. Se, em vez de um exemplo inventado, utilizarmos um texto poético completo, por exemplo um poema lírico, descobriremos toda uma série de relações a ligar uns aos outros os seus elementos (palavras, frases, etc.) e a determinar o significado de cada um deles pelo lugar que ocupa no encadeamento total.

A denominação poética, portanto, não é determinada prioritariamente pela sua relação com a realidade que menciona mas sim pela forma como se insere no contexto. Assim se explica também o conhecido caso de uma palavra — ocasionalmente um grupo de palavras —, característica em certa obra relevante de poesia, que, depois de trasladada do seu contexto para outro — por exemplo: para o da linguagem falada —, traz consigo a atmosfera significativa da obra de que foi extraída e à qual está ligada na consciência linguística da colectividade.

Pela inserção íntima da denominação poética no contexto se pode explicar — ao menos parcialmente — a tendência da linguagem poética para utilizar as denominações figuradas e, principalmente, as imagens novas e não automatizadas. O radical deslocamento do significado de uma palavra só é

possível sob condição de o contexto imediato indicar com suficiente clareza a realidade que é denominada pelo emprego inusitado e imprevisto da palavra-imagem em questão. Dessa maneira o contexto impõe ao leitor o significado emprestado à palavra pela decisão individual e singular do poeta (Tomachevsky: *Teoria da Literatura*). A importância do contexto para a construção significativa do discurso poético decorre também do facto de que muitos dos procedimentos estilísticos utilizados pelos poetas servem para estabelecer relações significativas mútuas entre as palavras; assim, por exemplo, a eufonia põe em confronto as palavras que se assemelham do ponto de vista do som e, ao mesmo tempo, do ponto de vista do seu significado.

A composição interior do signo linguístico é, pois, completamente diferente na linguagem poética e na linguagem falada: no caso desta, a atenção é concentrada antes de mais sobre a relação entre a denominação e a realidade, enquanto que, no caso daquela, o que está em primeiro plano é a relação entre a denominação e o contexto circundante. No entanto isso não significa que a denominação utilizada na linguagem falada esteja totalmente fora da influência do contexto ou que, por outro lado, a denominação poética esteja totalmente privada da sua relação com a realidade; trata-se apenas do deslocamento do ponto essencial. A atenuação da sua relação imediata com a realidade transforma a denominação num procedimento poético; por isso mesmo o discurso poético (enquanto for entendido como poético) não pode ser avaliado conforme os critérios que são válidos para julgar da veracidade da linguagem falada: a ficção poética é, noeticamente, completamente diferente de uma «invenção» consciente ou inconscientemente falsa. O valor da denominação poética é dado unicamente pelo papel que ela desempenha na construção significativa total da obra.

2.

Antes de proceder à seguinte análise da denominação poética, julgamos conveniente recordar o conhecido esquema de Bühler das funções fundamentais do signo linguístico (veja-se K. Bühler, *Sprachtheorie*, Iena, 1934, pp. 24&sg.). Segundo este esquema, há três funções que se deduzem da própria essência da língua: a função representativa, a função expressiva e a função apelativa. Cada uma delas decorre da relação activa entre o signo linguístico e uma das três instâncias necessaria-

mente presentes no discurso: o signo linguístico funciona como representação da realidade que denomina, manifesta-se como expressão em relação ao sujeito falante e dirige-se, para interpelação, ao sujeito receptor. Enquanto concebermos o discurso como puramente informativo, o esquema de Bühler será plenamente aceitável. Em todo o discurso informativo se distinguem sem dificuldade os contornos das três funções fundamentais, e principalmente daquela que prevalece em cada caso concreto. Mas a situação é muito diferente quando se trata da análise de um discurso poético. Também aí se verifica a presença das três funções acima enunciadas, mas aparece em primeiro plano uma quarta função acerca da qual o esquema de Bühler nada diz. Essa função está em contradição com as outras: graças a ela, aparece no centro da nossa atenção a própria estrutura do signo linguístico, ao passo que as primeiras três funções conduziam a instâncias extra-linguísticas e a objectivos que ultrapassam o signo linguístico. O uso da língua adquire, por meio das três primeiras funções, um alcance prático; a quarta função, todavia, elimina a ligação imediata entre a utilização da língua e a prática; é a função estética, podendo-se a todas as outras dar, em contraste com esta, a designação global de funções práticas. A concentração da função estética sobre o signo aparece como consequência directa da autonomia própria dos fenómenos estéticos. Já encontramos a função estética ao analisar a relação «concreta» da denominação poética: se, na poesia, a relação entre a denominação e a realidade passa a segundo plano em comparação com a relação com o contexto circundante, esse deslocamento produz-se precisamente pela influência da tendência estética, graças à qual é o signo que se encontra no centro das atenções.

Poderiam objectar-nos que o fenómeno de que estamos a falar só respeita à poesia, onde a língua costuma ser transformada de maneira violenta, e que a aplicação poética da língua não pode ser comparada com o seu uso normal: o que é válido para a língua da poesia não o é para a língua em geral. A essas objecções respondemos do seguinte modo:

1) O abuso é a antítese necessária, e às vezes, mesmo, útil, do uso habitual das coisas: «abusar» das coisas significa frequentemente experimentar, consciente ou inconscientemente, uma nova maneira de as utilizar — até esse momento desconhecida;

2) O limite que separa a função estética das funções práticas nem sempre é claro, e, principalmente, não coincide com a separação entre a arte e as demais actividades humanas.

Nem mesmo numa manifestação artística puramente autónoma as funções práticas — no nosso caso, as três funções linguísticas acima citadas — são completamente suprimidas, de modo que cada obra poética é, pelo menos virtualmente, também, uma representação, uma expressão e uma interpelação; por vezes justamente essas funções práticas intervêm consideravelmente na obra artística, como, por exemplo, a função representativa num romance ou a função expressiva na lírica. Do mesmo modo, nenhuma actividade prática se encontra totalmente privada da função estética; pelo menos potencialmente, esta função está presente em todos os actos humanos; assim, por exemplo, mesmo na mais corrente linguagem a função estética é motivada por cada procedimento em que apareçam em primeiro plano as relações semânticas a entretecer e a organizar o contexto: qualquer semelhança fonética atraente entre palavras, qualquer inversão inesperada na ordem destas, etc., é capaz de provocar uma vibração de prazer estético. Tão dominante é a função estética, mesmo quando apenas potencial, que às vezes, ao rever um texto intelectual, puramente informativo, se tem de eliminar os mais leves indícios de relações semânticas para que eles não atraiam a atenção dos leitores para o próprio signo. A função estética é, portanto, omnipresente; por isso nem mesmo a linguística lhe pode negar um lugar entre as funções fundamentais da língua.

Haverá talvez outra objecção, segundo a qual a função estética não faz parte das funções linguísticas porque a sua acção se não limita à língua. A esta objecção basta responder que, sendo a função estética a negação dialéctica de toda e qualquer função prática, ela adopta sempre o carácter da função à qual se opõe em cada caso concreto. Estando em contradição com as funções linguísticas, converte-se, ela própria, em função linguística. O mérito que lhe cabe no desenvolvimento da língua e da cultura linguística é considerável, embora o não sobreestimemos na esteira da escola de Vossler; assim, por exemplo, as novidades lexicais entram por vezes no uso geral sob pretexto de produzir efeitos estéticos.

É necessário ainda eliminar o último mal-entendido possível: opõe-se-nos, aparentemente, a teoria que demonstra o carácter preponderantemente emocional da linguagem poética (Ch. Bally). É verdade, claro, que a linguagem poética tem considerável semelhança exterior com a linguagem emocional. Ambas têm, ao contrário da linguagem intelectual, uma tendência decisiva para trazer a primeiro plano o sujeito falante, aquele que produz o discurso. Quanto mais prevalece na linguagem o elemento intelectual tanto menor é a importância

da influência do sujeito falante na escolha das denominações; o ideal seria eliminar por completo essa influência — para que a relação entre a denominação e a realidade que ela menciona fosse definitiva e independente do sujeito e do contexto; e por isso a ciência fixa, com as definições, o significado das palavras-terminos. A denominação emocional e a denominação poética sublinham, pelo contrário, o momento da escolha, e situam no centro das atenções o próprio acto denominador efectuado pelo sujeito; assim surge a sensação de a denominação escolhida ser apenas uma das muitas possíveis e por trás dela se perfila a presença virtual de todo o sistema lexical de uma dada língua (!); isso dá-se principalmente no caso das denominações figuradas em ambas as linguagens — tanto na poética como na emocional. Estas pareências são compensadas por diferenças fundamentais. Na linguagem emocional, a denominação é uma manifestação do estado de espírito do sujeito falante: o ouvinte intui a sinceridade dos sentimentos por ele expressos, avalia o alcance dos elementos volitivos nela contidos, etc. Na linguagem poética, pelo contrário, a atenção concentra-se no próprio signo; a avaliação da sua relação com a vida espiritual do sujeito falante passa para segundo plano ou, absolutamente, não intervém: ao perder o seu alcance real, a expressão dos sentimentos converte-se em mero procedimento artístico. A denominação poética, que é subjectiva na comparação com a denominação intelectual, aparece como objectiva na comparação com a denominação emocional; não coincide, pois, com nenhuma delas. E assim voltamos a verificar que a denominação poética, vista seja por que lado for, aparece sempre como um signo autónomo. A função estética, que é a causa desta actividade linguística sobre ela própria, apareceu, na nossa análise, como uma negação dialéctica e omnipresente das três funções fundamentais da linguagem falada e, por consequência, como um complemento necessário do esquema de Bühler.

3.

No final do primeiro capítulo interrompemos a nossa análise da relação entre a denominação poética e a realidade depois de ter verificado que essa relação se enfraquece em benefício da atenção concentrada sobre o próprio signo. Estará, então, a obra poética privada de toda e qualquer relação com a realidade? Se a resposta a esta pergunta fosse positiva,

a arte reduzir-se-ia a um jogo, cujo único objectivo seria o prazer estético. Mas tal conclusão seria, evidentemente, incompleta. Por isso, há que prosseguir na análise da denominação poética com o fim de demonstrar que a atenuação da relação entre o signo e a realidade por ele denominada não exclui a relação entre a obra e a realidade, como conjunto, e que essa relação até vem a ser beneficiada por tal atenuação. Verificámos atrás que a denominação poética deixa aparecer, muito mais claramente que a denominação intelectual, a intenção activa do sujeito de quem provém o discurso. Em consequência da coerência significativa íntima do contexto, característica da poesia, esta intenção não se renova em cada denominação particular: antes continua sempre a mesma ao longo de toda a obra, que, graças a esta unidade da intenção denominante, adquire o carácter de denominação global (Potebnia). E precisamente esta denominação de ordem superior, representada pela obra no seu todo, entra numa relação intensa com a realidade. Querirá isto dizer que a obra poética, como criação artística, «significa» só aquilo que comunica directamente pelo seu conteúdo? Tomemos como exemplo o romance *Crime e Castigo* de Dostoiévsky. É extremamente provável que a maioria das pessoas que já leram ou venham a ler esta obra nunca tenham cometido nem venham a cometer um assassinio; além disso, é certo que nenhum crime, nos nossos dias, poderia ser cometido numa situação social, ideológica, etc... idêntica àquela que engendrou o crime de Raskolnikov. Mas, apesar de tudo isso, aqueles que lêem a obra de Dostoiévsky reagem, durante a leitura, com as suas mais íntimas experiências. Cada leitor tem a impressão de que «sua res agitur». As associações psicológicas e as combinações semânticas postas em movimento pela leitura serão, bem entendido, diferentes de indivíduo para indivíduo; também é provável que muito pouco tenham em comum com as experiências pessoais do autor e que deram origem à obra. As experiências vitais com que cada indivíduo reagirá perante a obra poética serão apenas indícios da sua própria reacção perante a atitude do autor para com a realidade. Quanto mais forte for essa reacção tanto maior será o conjunto de experiências que ela conseguirá pôr em movimento e tanto mais poderosa será a influência exercida pela obra sobre a concepção que o leitor tem do mundo.

No entanto, como o indivíduo é membro de uma colectividade e a sua concepção da realidade coincide, em traços gerais, com a escala de valores válida nessa colectividade,

a poesia exerce, por meio dos indivíduos que criam e dos indivíduos que lêem, uma influência sobre a maneira como a sociedade inteira concebe o mundo. A relação entre a poesia e a realidade é, pois, muito estreita, precisamente porque uma obra poética não alude unicamente a certas realidades mas sim a toda a realidade que se reflecte na consciência de um indivíduo e de uma colectividade. E, uma vez que a denominação poética, como já vimos, põe por vezes em movimento todo o sistema lexical de uma dada língua, podemos formular a mesma tese também no sentido em que a poesia, ao longo da sua evolução, confronta, incessantemente, e sempre com métodos novos, o vocabulário de uma dada língua com o mundo das coisas que esse vocabulário deve reflectir e a cuja variabilidade se adapta constantemente. No entanto não devemos pensar que a relação global entre o discurso linguístico e a realidade, tal como acabamos de a descrever, se limita apenas à poesia: ela está presente em toda e qualquer manifestação linguística, sem distinção. Há uma polaridade mútua entre esta relação e a relação concreta imediata de cada denominação particular — enquanto um destes aspectos predomina, o outro passa a segundo plano. Bem entendido, nos discursos poéticos essa polaridade é sentida de maneira mais intensa que na linguagem falada, e é utilizada intencionalmente para conseguir efeitos artísticos.

Para terminar, resumamos as teses principais deste estudo. A denominação poética distingue-se da denominação da linguagem falada pelo facto de a relação com a realidade se atenuar em benefício da sua inserção semântica no contexto. As funções práticas da língua — representativa, expressiva e apelativa — estão, no caso da poesia, subordinadas à função estética, que põe o próprio signo no centro das atenções; é precisamente o carácter predominante desta função que determina a importância do contexto na denominação poética. A função estética, como uma das quatro funções fundamentais da língua, está potencialmente presente em qualquer manifestação linguística; por isso o carácter específico da denominação poética consiste apenas numa descoberta mais radical da tendência própria de qualquer acto denominador. A atenuação da relação imediata entre a denominação poética e a realidade é compensada pelo facto de a obra poética entrar, como denominação global, em relação com todo um conjunto de experiências vitais do sujeito — seja ele sujeito criador ou sujeito receptor.

9.2 Sobre a semântica da imagem poética (*)

O estudo que aqui apresentamos aborda um problema já anteriormente tratado no ensaio intitulado *A Denominação Poética e a Função Estética da Língua*, publicado no ano de 1938. Esse ensaio partia da refutação da opinião, muito divulgada, de que a expressão poética se distingue da expressão comunicativa pelo facto de ter um carácter figurado que esta não possui; nem o carácter figurado nem a novidade da denominação caracterizam a poesia em geral, isto é, não são típicos do inteiro transcurso evolutivo da poesia. Nesse estudo, chegámos à conclusão de que a diferença entre a denominação poética e a denominação comunicativa é condicionada pela função específica da poesia como arte, quer dizer, pela sua função estética; na denominação poética, a atenção concentra-se no signo em si e, por conseguinte, o que vem a primeiro plano é a relação significativa de cada palavra com o texto, enquanto que, na denominação comunicativa, há principalmente a relação da palavra com a coisa por ela designada — há uma relação concreta. Continuamos a ter esta opinião e, se voltamos a abordar a questão da imagem na poesia, não é para renunciar a ela mas para tentar completá-la do ponto de vista da imagem poética.

Na verdade, para resolver a questão da imagem poética, não basta chegar à conclusão de que a utilização da imagem se não limita à poesia e de que, pelo contrário, a poesia emprega abundantemente palavras em sentido não figurado; mesmo neste caso temos a sensação de que cada palavra, uma vez no terreno da poesia, produz um efeito «figurado», independentemente de ter sido empregada no sentido figurado ou no sentido próprio. Quando utilizadas poeticamente, as palavras (ou os grupos de palavras) evocam maior abundância de ideias, sentimentos, etc., que quando fazem parte da linguagem comunicativa; na poesia, a palavra tem sempre uma significação mais rica que na linguagem comunicativa. A função extrema da linguagem comunicativa, a linguagem científica, mostra que a palavra comunicativa tende para uma significação estritamente delimitada, cujos componentes podem ser calculados; a palavra poética, apesar de dissimular, numa determinada fase da sua evolução, a tendência para a esquematização intelectual, orienta-se sempre para a significação

(*) *Kvart V*, 1, 1946. Publicado no livro *Kapitoly z české poetiky I*, 2.ª edição, Praga, 1948, pp. 164-169.

não directamente expressa (associações de ideias, complexos de sentimentos e de movimentos volitivos) e, por meio destas significações não directamente pronunciadas, é capaz de adquirir uma relação concreta com as coisas que estão à margem do contexto significativo. Daí surge a sensação de que até as expressões não figuradas têm carácter de imagens — como sucede, por exemplo, nos famosos versos do poema *Září* (Setembro) de Toman (do ciclo *Mesíce* — Os meses):

*O meu irmão acabou de lavrar o desengatou o cavalo.
E, como começava a anoitecer,
encostou em silêncio a cabeça às crinas
do fiel amigo, afagou-lhe o pescoço
e assim ficou a escutar o que a terra dizia.*

Tomemos a frase que forma o segundo verso: *E, como começava a anoitecer...* Se fizesse parte de um discurso comunicativo, esta frase significaria simplesmente um determinado facto natural. Mas, fazendo parte de um poema, a mesma frase envolve, juntamente com a mencionada comunicação, outras significações — dadas pelos elementos emocionais e de associação (por exemplo, a imagem da paisagem, uma determinada atmosfera de entardecer) — que podem diferir conforme o leitor, correspondendo às suas experiências e vivências pessoais, mas, apesar disso, são entendidas pelo leitor como algo que é dado pelas próprias palavras do poeta. Esta mudança significativa é provocada, antes do mais, pelo ritmo do verso, pela reunião eufónica dos sons (por exemplo, o *i* nas penúltimas sílabas dos três versos seguidos: *stmívá, hrívy, siji* (no original checo). Estes recursos põem em evidência a inclusão da palavra no contexto — inclusão da qual já dissemos que prevalece, na denominação poética, sobre a relação concreta de cada palavra. Assim, por exemplo, a ligação das palavras por meio do seu aspecto eufónico contribui para que as significações das palavras assim ligadas se reflectam umas às outras e se enriqueçam reciprocamente com complexos de imagens que não são próprias de nenhuma dessas palavras quando utilizadas fora de tal associação eufónica. Mas o ritmo, a eufonia e outros recursos poéticos não são mais que manifestações exteriores do carácter poético ao qual se deve o facto de cada denominação aparecer, até certo ponto, como uma imagem.

Ainda não tocámos a questão da relação interna entre o carácter específico da denominação poética e o da denominação

figurada. Vamos agora procurar abordá-la. Partiremos do conhecido facto de a investigação sobre a metáfora — a categoria mais importante das denominações figuradas — ter enfrentado frequentemente a dificuldade de encontrar um limite entre a esfera da significação *própria* e a da significação *figurada*. Nos diversos casos transitórios costuma ser difícil fazer uma distinção nítida entre a denominação metafórica e o mero sinónimo, principalmente no caso dos verbos; assim, por exemplo, nos versos de Mácha:

*Lá no longe azul
pesa a margem florida do lago*

a denominação *pesa* pode ser entendida como mero sinónimo do verbo *estar* (sobre a margem florida) ou como uma metáfora, uma metáfora muito expressiva, mesmo. A fronteira entre a denominação figurada e a não figurada é a tal ponto esbatida que poderia parecer que ambas coincidem nos seus traços fundamentais. No seu livro sobre estilística, Winkler sustenta que a denominação que exprime sempre um determinado atributo dominante da coisa pode ser aplicada a qualquer objecto que possua essa característica e que, por conseguinte, não há uma diferença fundamental entre o uso da palavra *rosa* aplicada a uma flor e o uso da mesma palavra a respeito da cor de uma face humana. Seria muito fácil demonstrar que esta teoria não é correcta, pois a sua própria existência constitui o sintoma das dificuldades que a estilística enfrenta ao procurar distinguir a denominação figurada da não figurada.

A denominação figurada e a denominação não figurada confundem-se uma com a outra; mas, por outro lado, é evidente que, na sua forma pura, se distinguem fundamentalmente. Como superar tal contradição? A única maneira consiste em concebê-la como antinomia dialéctica que se manifesta em todos os actos denominadores. Toda a denominação, seja poética ou comunicativa, entra nesta antinomia e inclina-se para um dos seus pólos. Inclinando-se para o pólo da significação própria, a denominação evoca a sensação de se relacionar de modo substancial com a coisa (daí a impressão ilusória de o som da palavra ter relação natural ou necessária com a coisa — impressão que deu lugar a certas teorias sobre a origem da linguagem e a outras sobre a eficácia expressiva do aspecto fónico das palavras na poesia); a relação entre a coisa e a denominação automatiza-se, mas ao mesmo

tempo fica estabelecida a premissa para que ela adquira certa precisão. Inclinando-se a denominação para o pólo da significação figurada, esta inclinação é acompanhada — em maior ou menor medida — da sensação de que a coisa denominada poderia ser designada também de outras maneiras e de que a denominação que lhe foi dada poderia significar também muitas outras coisas; nestas circunstâncias, a denominação não exprime a coisa como conjunto de características, antes destaca um certo seu aspecto, uma certa característica que, assim, vem a ser dominante. Enquanto que, na denominação não figurada, o critério do sujeito-autor (falante) da denominação é relegado para segundo plano, na denominação figurada esse critério é fortemente acentuado; o aumento da *escolha* da denominação é muito palpável.

A habitual interpretação da denominação figurada, que chegou a ser tradicional, particularmente a partir do período simbolista, e segundo a qual a denominação figurada constitui um atributo substancial da poesia, exigiria que viéssemos a identificar a antinomia entre a denominação figurada e a denominação não figurada com a antinomia entre a linguagem comunicativa e a linguagem poética. Mas disso nos impede não só a circunstância de a denominação não figurada ultrapassar os limites da poesia, sendo frequentemente encontrada na linguagem comunicativa, mas também o facto de ser *precisamente na linguagem comunicativa, e não na poesia, que a tendência para a expressão figurada alcança a sua máxima realização*. Isso dá-se, por exemplo, na linguagem emocional, isto é, na linguagem que serve para a expressão dos sentimentos; no entanto também a expressão do sentimento é comunicação. No seu ensaio *O nadávkách* (Acerca das injúrias — Almanaque de Kmen, Horários de literatura e poesia, 1932), VI. Vancura mostrou, com clarividência digna de um poeta, até que ponto a injúria — representante típico da denominação emocional — se caracteriza por uma escolha audaz das palavras, até que ponto se experimenta nela o carácter do acto denominador, típico da denominação figurada nas suas mais puras formas (o insulto é mais eficaz no momento em que o criamos), e até que ponto é importante a participação do alvedrio e da vontade do sujeito no momento em que cria a injúria. Vancura pensava que as injúrias pertenciam à esfera da poesia, mas é preciso chamar a atenção para a diferença que há entre uma imagem *realmente* emocional e uma imagem poética: a expressão poética pode aparecer como subjectiva somente quando é comparada com as denominações que tendem para a automatização, como aquelas que encon-

tramos na linguagem quotidiana desprovida de emoções; mas é muito menos subjectiva que a linguagem espontânea dos sentimentos. Ao exprimir espontaneamente os seus sentimentos, o sujeito representa-se apenas a si próprio, e, nos casos extremos, sem mesmo atender ao interlocutor. Já o poeta se exprime representando-se a si próprio e representando alguma coisa para o leitor; a sua obra constitui um signo e a sua expressão tem uma validade tão subjectiva quanto objectiva.

Chegamos assim ao fundo do problema propriamente dito: na denominação poética não prevalece fundamentalmente nem o pólo da significação própria nem o pólo da significação figurada; o que predomina é o equilíbrio — sendo embora, às vezes, um equilíbrio tenso que oscila entre as duas tendências contraditórias que tendem para esses dois pólos. Daí também o carácter especial da denominação: como mostrámos, por um lado toda a denominação poética — mesmo a não figurada — produz a sensação de uma imagem, mas por outro lado toda a denominação poética possui, em determinada medida, as características de denominação não figurada. Referimo-nos particularmente à sensação de *necessidade*, evocada pela denominação poética. Costuma-se atribuir aos poetas, como mérito seu, a particularidade de descobrir nomes mais próprios para as coisas: para cada coisa encontram precisamente o nome que de um modo substancial a exprime. Essa sensação costuma, mesmo, ter apoio em argumentos teóricos. Não vamos agora indicá-los, pois não temos a intenção de aqui os criticar; mas, em nosso entender, a sensação em que se baseiam tais argumentos constitui um mero indício do facto de a denominação poética conter, na mesma medida que a tendência para a expressão figurada, também a tendência para o pólo da significação própria, não figurada. Até a mais audaz imagem poética se diferencia, graças a esta particularidade, da imagem emocional. O próprio iniciador do simbolismo, poética da imagem — Stéphane Mallarmé — procura na denominação poética uma determinada relação entre a palavra e a coisa: «Je dis: une fleur! et, hors, de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets» (Oeuvres Complètes, Ed. Gallimard, Paris, 1945, p. 368), substitui a coisa por uma ideia: mas isso é um assunto de tendência poética e de ideias filosóficas; para nós, é importante o facto de também ele destacar a *necessidade* fundamental da relação concreta entre a palavra e aquilo que por ela é designado. Falando de uma imagem emocional — ou da denominação emocional em geral —,

nunca poderíamos afirmar o que afirmou o iniciador da imagem na poesia moderna; em contrapartida, a denominação realmente não figurada aparece a tal ponto como necessária para a coisa por ela designada que aquela criança a quem Piaget, o grande psicólogo, perguntou porque é que as nuvens se chamam nuvens, respondeu: «Porque são cinzentas», atribuindo à palavra a característica da coisa. O facto de a denominação poética se aproximar igualmente de ambos os pólos extremos explica a sua influência sobre a evolução da denominação na língua em geral: a denominação poética mantém e refresca, na consciência linguística, as duas forças que regem o movimento significativo do signo linguístico; e assim constitui o elemento que simultaneamente automatiza e desautomatiza, que confere à palavra tanto o carácter objectivo como o carácter subjectivo, impedindo-a desta maneira de se esgotar num dos extremos. Condicionando o carácter específico da denominação poética, a função estética mostra, através dela, o seu alcance prático.

Para terminar, vamos analisar a nossa concepção da denominação poética à luz da evolução da poesia. A tentativa de esgotar numa única fórmula todas as possibilidades de mudanças evolutivas da denominação poética poderia parecer perigosa. A poesia pode tender, umas vezes, para a expressão figurada, outras para a expressão não figurada; e outras vezes ainda, pode procurar uma expressão nova e não habitual, contentar-se com uma expressão convencional, etc. As variedades e matizes são inumeráveis. Mas é possível supor que todas essas tendências têm por objectivo comum: que em cada mudança evolutiva da denominação poética sempre se renova o equilíbrio entre o pólo da significação própria e o da significação figurada, alterado pela prolongada duração do estado anterior. Um período de acentuação do carácter figurado poderia ser sucedido por um período que destacasse a significação própria; não para substituir um dos extremos pelo outro mas para chegar, mediante os contrários, a uma síntese: mesmo que a tendência para a significação própria fosse acentuada ao máximo nos textos poéticos, o leitor concebê-la-ia como contrapeso da significação figurada, excessivamente acentuada no período precedente; este estado de coisas duraria enquanto a poesia do período precedente fosse entendida como tradição viva e constituísse a base do período seguinte; só no momento em que a poesia do período precedente desaparecesse da memória dos leitores e do sentimento com que estes a lêem é que a acentuação exagerada

da significação própria seria entendida como um excesso a exigir contrapeso para restabelecimento do equilíbrio. Por vezes a perda de relação concreta directa, nas denominações figuradas, pode chegar, durante a evolução seguinte, a um equilíbrio dialéctico — conseguido, não por um regresso radical às denominações não figuradas, mas por meio da modificação da construção significativa das próprias imagens poéticas, como sucedeu, por exemplo, na transição da poesia da geração de Cech e Vrchlicky para a dos simbolistas. Mas os caminhos reais da evolução são, bem entendido, muito mais complicados que qualquer esquema geral, pois a evolução do aspecto significativo da expressão poética não é influenciada somente pela contradição interna contida na própria denominação mas também por muitas outras circunstâncias, como a relação variável da linguagem poética com a evolução da linguagem-padrão e, por vezes, também, com a evolução de outras formações funcionais da língua — como a influência da evolução social, etc. Todavia, mesmo considerando todo este complexo de influências que agem sobre a denominação poética, opinamos que seria possível demonstrar que, em cada caso concreto, a resultante dessas influências não tende para a alteração do equilíbrio entre a significação figurada e a significação não figurada mas sim para o seu fortalecimento.

Terá esta conclusão algum significado para o estado actual — ou melhor: para o futuro próximo — da poesia? A começar pelo simbolismo, a poesia europeia, e com ela a poesia checoslovaca, vive uma expansão excessiva da imagem poética nos seus mais diversos aspectos. O cansaço produzido por este estado de coisas é bastante sensível. Não seria difícil mostrar, por meio de algumas obras poéticas actuais, que a imagem poética, privada da naturalidade de denominação não figurada, vai perdendo eficácia poética. O risco, o indispensável risco que ela tem de assumir na actualidade, não deveria consistir tanto na descoberta de uma imagem nova — os caminhos estão abertos e são perfeitamente acessíveis aos epígonos — como em conseguir que a denominação poética, qualquer que ela seja, tenha uma relação convincente com a realidade designada. A imagem que manifesta com demasiada insistência o alvedrio subjectivo do poeta produz o mesmo efeito que os jogos de palavras das crianças, carecendo porém da frescura infantil; essa imagem não constitui um esforço sério de domínio da realidade. Não nos atrevemos, nem um pouco que seja, a prever por que caminho sairá a

poesia desta situação nem o momento em que conseguirá fazê-lo. A nossa breve reflexão, possibilitada precisamente pela sensação que a poesia actual proporciona, não pretende senão insinuar que o resultado será, muito provavelmente, uma denominação poética que vibre em equilíbrio inquieto, mas por isso mesmo eficaz, entre a imagem e a denominação não figurada.

Notas

(¹) No fundo, cada acto de denominação estabelece uma relação entre a realidade denominadora e todo o sistema lexical; vejamos algumas passagens do estudo de S. Karcevski *Du dualisme asymétrique du signe linguistique (Travaux du Cercle linguistique de Prague I, 1929)*: «Se os signos fossem imóveis, no sentido de cada um deles ter uma só função semântica, a língua converter-se-ia num mero repositório de etiquetas... O carácter do signo linguístico consiste em ser, ao mesmo tempo, tanto imóvel como estável... Cada signo linguístico é virtualmente, ao mesmo tempo, homónimo e sinónimo... Deslocamos sempre o valor semântico do signo, mas só nos apercebemos disso quando a diferença entre o valor adequado (habitual) e o valor ocasional do signo é suficientemente grande para nos causar uma impressão... É impossível prever até onde podem ir os deslocamentos significativos do signo». As denominações poéticas e emocionais empregam, portanto, mas com medida maior, aquela tensão entre a variabilidade e a estabilidade significativas de que, potencialmente, é acompanhado qualquer acto de denominação.

10. EM VOLTA DA ESTÉTICA DO CINEMA (*)

1.

Hoje em dia já não é preciso, como era há poucos anos, começar um estudo sobre cinema pela justificação de ele ser uma arte. Mas a relação entre a estética e o cinema continua a ser uma questão actual, pois esta arte jovem, cuja evolução ainda vai sendo perturbada pelas transformações técnicas («baseada nas máquinas»), experimenta, de uma maneira muito mais forte que as artes tradicionais, a necessidade de uma norma em que possa apoiar-se tanto no sentido positivo (cumprindo-a) como no sentido negativo (transgredindo-a). Os artistas do cinema experimentam no seu trabalho o inconveniente de dispor de possibilidades demasiado amplas e variadas. As artes de antiga tradição dispõem de toda uma série de recursos que, graças à sua longa evolução, adquiriram formas estabilizadas e sentido convencional. Assim, por exemplo, os estudos temáticos comparativos mostraram que não há, na poesia, temas novos; a evolução de quase todos os temas pode ser seguida ao longo de milhares de anos. V. Shklovsky menciona em *Teoria da Prosa* o exemplo do canto de Maupassant *O Regresso*, que se baseia na recriação do antiquíssimo tema «o homem no casamento da sua própria mulher» e conta com o facto de o leitor já o conhecer. Coisa semelhante se dá na poesia, por exemplo, quanto à constituição métrica: cada poesia tem um repertório de esquemas tradicionais do verso, que, devido ao facto de terem sido utilizados durante muitos anos, adquiriram uma organização rítmica (não apenas métrica) e um matiz significativo estabilizados, causados pela influência dos géneros poéticos em que eram

(*) *Listy pro umèni a kritiku* (Cadernos de arte e crítica), I, 1933, pp. 100-108.

empregados. E também os próprios géneros poéticos podem ser caracterizados simplesmente como conjuntos padronizados de determinados meios formais. Mas tudo isso não significa que o artista não possa alterar as normas e as convenções tradicionais; pelo contrário, estas costumam ser violadas com muita frequência (assim, por exemplo, a teoria actual dos géneros poéticos baseia-se na descoberta de a evolução dos géneros consistir na violação contínua da norma genérica) e essa violação é entendida como procedimento artístico intencional.

A aparente limitação constitui, no fundo, um enriquecimento das possibilidades artísticas; e o cinema, até há pouco, quase não tinha normas e convenções claras — e continua a ter, realmente, poucas. No entanto, quando se pronuncia a palavra «norma», a primeira coisa em que se pensa é na estética, que costumava (e por vezes assim continua) ser entendida como uma ciência normativa. Mas não se pode exigir à estética actual, que abandonou o conceito metafísico da beleza em todos os seus aspectos e concebe a estrutura artística como um facto evolutivo, que manifeste a ambição de determinar o que se deve fazer. A norma só pode ser produto da evolução da própria arte, vestígio petrificado do processo evolutivo. A estética não pode desempenhar o papel de lógica da arte, determinando o que é correcto e o que o não é, mas pode ser outra coisa: a sua noética. De facto, cada arte contém determinadas possibilidades fundamentais, dadas pelo carácter do material e pelo modo como este é utilizado por ela. Essas possibilidades representam, ao mesmo tempo, uma limitação — mas não normativa no sentido de Lessing ou de Semper, que entendiam que a arte não tem o direito de ultrapassar os seus limites, antes uma limitação real que consiste no facto de uma determinada arte não deixar de ser ela própria nem mesmo quando se estende ao território de outra. «Si duo faciunt idem, non est idem», e por isso, por exemplo, o movimento acelerado é compreendido no cinema como uma deformação da duração temporal enquanto que, no teatro, a aceleração dos gestos de um actor seria entendida como deformação da sua pessoa: o tempo dramático e o tempo cinematográfico são noeticamente diferentes.

A confusão dos limites entre as artes é um fenómeno muito frequente na história da arte; assim, por exemplo, o simbolismo poético caracterizava-se muitas vezes a si próprio como a *música* da palavra; e a pintura surrealista, trabalhando com os tropos poéticos (com a significação «figurada»), reclama para si a denominação de «poesia». A pintura

retribui assim as visitas que lhe fez a poesia na época da chamada poesia descritiva (século XVIII) e na época do parnasismo (século XIX). A importância evolutiva de tais excessos consiste no facto de a arte aprender a sentir de nova maneira os seus recursos formais e a ver o seu material numa perspectiva desusada; ao mesmo tempo, a arte não deixa de ser a mesma, não se confunde com a arte vizinha — apenas consegue, com o mesmo procedimento, efeitos diferentes ou utiliza diferentes procedimentos para obter os mesmos efeitos. Mas, se a aproximação a outra arte deve ser assimilada pela ordem evolutiva da arte que a tal aproximação aspira, há-de verificar-se a seguinte condição: que a ordem evolutiva e a tradição já existam. A premissa fundamental para isso é a segurança no manejo do material (o que, de nenhum modo, significa subordinação cega ao material). A cinematografia já esteve em relação íntima com várias artes: com o drama, com a poesia épica, com a pintura e com a música. Mas isso deu-se em tempos em que ainda não dominava completamente o seu material — tratava-se, portanto, mais de busca de um apoio de uma verdadeira evolução. O esforço para dominar o material está ligado à tendência para a cinematografia pura. E é esse o princípio da verdadeira evolução: com o tempo, dar-se-ão novas aproximações a outras artes, mas tratar-se-á já de fases evolutivas. Ao esforço pelo cinema puro corresponde na teoria a investigação noética das condições dadas pelo material. Isso deve ser tarefa da estética do cinema: a sua função não consiste em determinar a norma mas em reforçar a intencionalidade da evolução descobrindo as possibilidades latentes. O nosso estudo é um esboço de um capítulo da noética do cinema; nele trataremos da noética do espaço cinematográfico.

2.

O espaço cinematográfico costumava ser confundido, principalmente nos primeiros tempos do cinema, com o espaço dramático. Essa confusão, porém, não corresponderia à realidade mesmo que a câmara se mantivesse no mesmo lugar, como exige o carácter do espaço dramático (*Zich, Estetika dramatického umění* — A estética da arte dramática) e fotografasse simplesmente a acção contra o pano de fundo. De facto, o espaço dramático é tridimensional e dentro dele movimentam-se personagens tridimensionais. Isso não se verifica no cinema, que tem a possibilidade do movimento — mas pro-

jectado numa superfície bidimensional e num espaço ilusório. Também a atitude do actor em relação ao espaço é, como já se verificou muitas vezes, totalmente diferente no cinema e no teatro. O actor dramático é uma pessoa viva e inteira, claramente distinta do ambiente artificial (o cenário e tudo o que dele faz parte), enquanto que, no écran, as sucessivas (ou apenas parciais) imagens do actor são meras partes da imagem total, como, por exemplo, na pintura. Por isso os teóricos russos do cinema preconizavam o nome de *naturshik*, isto é, modelo, para o actor cinematográfico — nome que exprime a sua situação, análoga à do modelo pictórico (no entanto há matizes na prática cinematográfica: a individualidade do actor pode ser acentuada, ou, pelo contrário, suprimida, no cinema; por exemplo, a diferença entre os filmes de Chaplin e os filmes russos).

Que há, então, com a relação entre o espaço cinematográfico e o ilusório espaço pictórico? Claro que este espaço existe realmente no cinema, com todos os recursos da ilusoriedade pictórica (sem considerar as diferenças fundamentais mais profundas que existem entre a perspectiva, como recurso plástico da pintura, e a perspectiva da fotografia). Essa ilusoriedade pode ser aumentada mediante certos recursos; porém, em geral, eles são também acessíveis à pintura. Um deles consiste na inversão da percepção habitual da profundidade do espaço pictórico: em vez de conduzir o olhar do espectador para o fundo, faz-se o inverso, atraindo-o para cá da imagem; este recurso foi utilizado frequentemente, por exemplo na pintura barroca. Para este efeito, utiliza-se no cinema a direcção do gesto (a personagem que está em primeiro plano aponta o revólver para o público) ou a direcção do movimento (o comboio que parece avançar para nós na perpendicular à superfície da imagem). Outra maneira de acentuar a ilusão espacial é a tomada de vistas por baixo ou por cima, como por exemplo quando a câmara, colocada num andar alto, observa um pátio situado ao nível da rua; nestes casos, a ilusão aumenta por actualização da posição dos eixos oculares: esta posição é, na realidade, horizontal (é a posição do espectador que observa a imagem), mas a que a imagem sugere é quase vertical. O cinema compartilha ambos estes recursos com a pintura. Outra possibilidade é a seguinte: a câmara é colocada num veículo em movimento, com a objectiva virada para a frente; o veículo avança por uma rua ou avenida, quer dizer, por um caminho ladeado, de ambos os lados, por filas ininterruptas de objectos diversos. Não vemos o veículo na imagem, mas apenas a rua (ou outro caminho), que conduz ao

fundo da imagem e que se move em sentido inverso, da imagem para o espectador. Poderia parecer um meio especificamente cinematográfico, mas, de facto, é apenas uma variante do caso anterior (inversão da percepção da profundidade do espaço), que noutras variantes é totalmente acessível à pintura.

A essência do espaço cinematográfico está, portanto, no ilusório espaço pictórico. Além deste, a cinematografia dispõe de uma outra forma de espaço, inacessível às outras artes. É o espaço proporcionado pela técnica da mudança de plano. Ao mudar o plano, independentemente de isso se fazer de modo lento ou repentino, muda sempre a direcção da objectiva ou a colocação da câmara no espaço. E esta deslocação no espaço reflecte-se na consciência do espectador, criando uma sensação estranha, que já foi descrita muitas vezes como uma ilusória deslocação do próprio espectador. René Clair escreve a este respeito: «O espectador de uma corrida de automóveis encontra-se, de repente, debaixo das enormes rodas de um dos veículos, observa depois o velocímetro, pega no volante com as suas próprias mãos, transforma-se em actor e vê as árvores aparecerem-lhe do lado de lá das curvas e desaparecerem-lhe da vista». Esta representação do espaço «por dentro» é um procedimento especificamente cinematográfico; é graças à descoberta da mudança de plano que o cinema deixa de ser uma simples imagem em movimento. No entanto, esta técnica influenciou retrospectivamente a técnica da própria tomada de vistas. Por um lado, fez notar as interessantes possibilidades das tomadas de vistas feitas de cima e de baixo nos casos em que o objecto tem de ser observado segundo ângulos variados; e por outro, e isto é fundamental, criou a técnica do grande-plano. A eficácia da imagem de pormenor consiste na sua invulgar aproximação ao objecto (Epstein diz a este respeito: «Virava a cabeça e via, à direita, um gesto; mas à esquerda já esse gesto tinha dimensões oito vezes maiores»), e a sua eficácia espacial é dada pela impressão da parcialidade da imagem, que se nos oferece como um recorte feito no espaço tridimensional cuja existência é suposta em frente e dos lados da imagem. Imaginemos a mão que nos é mostrada em grande plano; onde está a pessoa a quem ela pertence? Está no espaço exterior à imagem. Ou suponhamos a imagem de um revólver sobre uma mesa: ela faz-nos esperar que, de um momento para outro, apareça uma mão para pegar nele, e essa mão virá do espaço exterior à imagem, no qual situamos a sua suposta existência. E outro exemplo ainda: dois homens lutam, revolvendo-se no solo; a pequena distância deles, vemos uma faca; a cena é apresen-

tada de tal modo que, no écran, alternam as imagens dos lutadores e as da faca, em pormenor. Cada vez que nos é mostrada a faca surge a tensão; quando virá, finalmente, a mão que a vai agarrar? Só por uma intensa consciência do espaço exterior à imagem é que podemos falar do pormenor dinâmico; de outro modo, teríamos um recorte estático do campo visual normal. Mas é necessário recordar que o pormenor não faz desaparecer a consciência do seu carácter de imagem pictórica; não transportamos, pois, as dimensões do pormenor para o espaço exterior e a mão aumentada não nos parece, portanto, a mão de um gigante.

O espaço cinematográfico é-nos dado pela sucessão das imagens e nós apercebemo-nos dele na alternância dos planos. O cinema sonoro, porém, trouxe a possibilidade de apresentação «simultânea» do espaço. Imaginemos a situação — já totalmente vulgar no cinema sonoro — na qual vemos uma imagem e, ao mesmo tempo um som cuja origem temos de situar, não na própria imagem, mas fora dela. Assim, por exemplo, vemos a face de uma personagem e ouvimos a fala de outra, que não está na imagem; ou vemos as pernas de pessoas que dançam e ouvimos o que vão dizendo; ou a imagem mostra a rua, vista de dentro de um veículo em movimento, nós não vemos o veículo mas ouvimos o trote dos cavalos que o puxam, etc. Assim surge a sensação de um espaço «entre» imagem e som.

Cheguei ao momento em que devo formular a questão da essência deste espaço especificamente cinematográfico e da sua relação com o espaço pictórico. Já mencionámos três recursos com os quais ele pode ser realizado: a mudança de plano, o grande-plano e a localização do som no espaço exterior. Partiremos do mais importante de todos, sem o qual o espaço cinematográfico não poderia existir: o plano. Imaginemos uma cena qualquer que decorra num determinado espaço (por exemplo, um quarto). Esse espaço não tem de ser dado por uma imagem de conjunto, mas por alusões, por uma sucessão de planos parciais. Mesmo assim, sentiremos a sua unidade, isto é, sentiremos os diversos espaços imaginários (ilusórios) apresentados sucessivamente na superfície do écran como imagens dos diversos sectores de um único espaço tridimensional. Mas o que é que cria esta unidade global do espaço? Para responder a esta pergunta, recordemos a frase como conjunto significativo da língua. A frase compõe-se de palavras, nenhuma das quais contém um sentido global. O sentido global só é conhecido por nós depois de ter ouvido a frase até ao fim. Apesar disso, já ao ouvir a primeira pala-

vra apreciamos a sua significação em relação ao sentido potencial da frase da qual ela vai fazer parte. O sentido, a significação da frase completa, não está, portanto, contido em nenhuma das palavras que a compõem, mas está já em potência na consciência do locutor e na consciência do ouvinte quando este vai ouvindo essas sucessivas palavras. E ao mesmo tempo podemos seguir, desde o princípio da frase até à sua conclusão, o desenvolvimento sucessivo desse sentido. Tudo isto pode também ser dito a respeito do espaço cinematográfico: este não é dado na totalidade por nenhuma das imagens, mas cada uma destas vem acompanhada da consciência da unidade do espaço global e, à medida que as imagens se vão sucedendo, a ideia deste espaço vai-se concretizando. Por isso se pode supor que o espaço especificamente cinematográfico não é nem um espaço real nem um espaço ilusório mas sim um espaço-significação. Os sectores espaciais ilusórios apresentados pelas sucessivas imagens são os seus signos parciais, cujo resumo «significa» o espaço global. O carácter significativo do espaço cinematográfico pode também ser demonstrado à custa de um exemplo concreto. No seu estudo da poética do cinema, Tynianov cita estes dois planos:

- 1) um prado em que, de um lado para outro, corre uma vara de porcos;
- 2) o mesmo prado, espezinhado mas já sem os porcos, percorrido agora por um homem.

Tynianov vê nisto um exemplo da comparação cinematográfica entre o homem e os porcos. Se imaginarmos estes dois planos fundidos num só (com o que ficaria eliminada a intervenção do espaço especificamente cinematográfico), veremos que a consciência da relação significativa entre os dois fenómenos é substituída pela mera sucessão das acções. O espaço cinematográfico funciona, portanto, apenas quando muda o plano e o seu papel é o de um factor significativo. Também é conhecida a energia significativa de um dos recursos que criam o espaço cinematográfico, o plano de pormenor. Jean Epstein diz: «Outro poder do cinema é o seu animismo. Um objecto imóvel, por exemplo, um revólver, é no teatro um simples adereço. Mas o cinema tem a possibilidade da ampliação. O "Browning" lentamente retirado de uma gaveta entreata... anima-se repentinamente, converte-se em símbolo de mil possibilidades». Esta multiplicidade de significações é possível precisamente apenas pelo facto de o espaço para onde o revólver vai ser apontado e disparado ser, no momento em

que é projectado o plano de pormenor, unicamente um espaço-significação intuído que oculta, justamente, «mil possibilidades».

Devido ao seu carácter significativo, o espaço cinematográfico está muito mais próximo do espaço da poesia que do espaço dramático. Também na poesia o espaço é uma significação: que outra coisa poderia ele ser, se é representado pela palavra? Muitas frases épicas podem ser transcritas para o espaço cinematográfico sem nenhuma mudança de construção. Tomemos como exemplo a seguinte frase: «Abraçam-se demoradamente e logo de seguida, com veemência, levantam ferozmente as navalhas e deitam a correr, de arma levantada». É uma frase que, mesmo com o seu tempo verbal presente, poderia servir para exprimir um momento de tensão numa novela; na realidade foi extraída do argumento cinematográfico de *La fête espagnole* de Louis Delluc, onde tem a seguinte forma:

plano 174 — Acordo concluído. Abraçam-se demoradamente e logo de seguida, com veemência, separam-se, levantam ferozmente

plano 175 — as navalhas

plano 176 — e deitam a correr, de arma levantada...

É preciso também recordar que a poesia épica dispõe, e já de há muito, de alguns meios de representação do espaço que coincidem com os meios da arte cinematográfica, especialmente com o grande-plano e com a panorâmica (transição contínua de um plano para outro). Como prova, mencionaremos alguns «clichés» estilísticos tradicionais: «Os meus olhos cravaram-se em...», «Fixou o olhar em...» — como pormenores; «X. deu uma vista de olhos ao quarto: à direita da porta havia uma estante, a seu lado um armário...» — a vista panorâmica; «a um canto estavam duas pessoas conversando animadamente, mais além todo um grupo que ..., noutro sítio um pequeno grupo atarefava-se...» — mudanças bruscas de plano. Acerca da proximidade das formas poética e cinematográfica de tratar o espaço, é instrutiva a semelhança entre o cinema e a ilustração. Mas devo recordar uma coisa: certas correntes de ilustração que costumam pôr imagens pequenas nas margens do texto trabalham frequentemente com o pormenor, como, por exemplo, o ilustrador de Cech, Oliva; quando no texto de Cech se fala de o senhor Broucek acender um fósforo atrás de outro, aparece ao lado do espaço impresso uma ilustração — uma caixinha semiaberta de onde caíram

alguns fósforos. É um pormenor, mas não totalmente igual ao do cinema, pois não se conservou a moldura-padrão. O autêntico pormenor cinematográfico ocupa toda a superfície do écran, como o ocupa, por exemplo, a imagem de toda a cena; por isso só se poderia falar de equivalência da ilustração ao cinema (exceptuando o movimento) no caso em que todas as ilustrações de uma obra — tanto as de pormenor como as de conjunto — ocupassem a superfície de páginas inteiras. Mas Oliva evita consequentemente qualquer critério que seja aplicável à extensão das suas ilustrações, deixando as imagens sem moldura nas margens das páginas. Neste sentido, a sua técnica reflecte o espaço poético, que é significação a tal ponto que não tem dimensões. É porque o signo do espaço poético é a palavra, enquanto que o do espaço cinematográfico é o plano. O espaço cinematográfico tem a dimensão pelo menos nos seus signos (mas o espaço-significação cinematográfico propriamente dito carece de dimensões, como já vimos no caso do grande-plano). Um mero carácter significativo mais acentuado distingue, portanto, apesar de um considerável parentesco, o espaço poético do espaço cinematográfico. Este fenómeno está relacionado com o facto de ao contrário do cinema, em que o espaço é sempre e indispensavelmente dado, a poesia poder prescindir do espaço. Além disso, a poesia tem uma grande capacidade de resumir, a qual é característica da língua. Daí decorre a impossibilidade de transposição mecânica da descrição poética para o cinema; isto foi assinalado de maneira sugestiva por G. Bofa: «O poeta escreveu que o "landau" ia a trote e o realizador vai mostrar-nos isso: é um "landau" autêntico, como um cocheiro de chapéu branco, e o cavalo trota durante vários metros de película. Privamos da possibilidade de o imaginar, é uma concessão à preguiça do espectador».

Tratámos até agora do assunto como se o espaço global, a pouco e pouco apresentado pelo contexto, fosse, em cada filme, único e invariável. Mas há que contar com o facto de o espaço poder mudar no decurso do filme, e até de poder mudar muitas vezes. Dado o carácter significativo deste espaço, cada uma dessas mudanças significa a passagem de um contexto significativo para outro. A mudança de cenário é uma coisa totalmente diferente da passagem de um plano para outro no mesmo espaço. A passagem de um plano para outro, mesmo quando há entre ambos uma grande distância, não é interrupção de uma continuidade, mas a mudança de cenário (a mudança de espaço global) é uma interrupção. Por isso, é preciso prestar atenção às mudanças de cenário. Estas

mudanças podem ser feitas de várias maneiras: por um salto, por deslocação gradual (efeito visual) ou por um processo de transição. No primeiro caso (o salto), o último plano da primeira cena e o primeiro plano da segunda cena seguem-se simplesmente: temos uma considerável interrupção da continuidade espacial, cujo limite extremo é a total desorientação; por isso é natural que este tipo de mudança esteja carregado de significação (semantizado) e possa, por exemplo, significar que a acção foi consideravelmente abreviada. No segundo caso (o deslocamento por efeito visual), há uma fusão a negro ou um «encadeado» (sobreposição momentânea e graduada de uma imagem à outra); cada um destes efeitos visuais tem a sua significação específica: a fusão a negro pode significar um distanciamento temporal entre as duas cenas e o «encadeado» pode significar um sonho, uma visão, uma recordação: ambos podem tomar, bem entendido, muitas outras significações. No terceiro caso (o processo de transição), a mudança efectua-se mediante um procedimento puramente significativo — por exemplo, pela metáfora cinematográfica (o movimento representado numa das cenas é repetido, com outra significação, na outra: por exemplo, vemos uns rapazes a lançar ao ar uma moeda para designar o chefe do grupo, a imagem muda para outro cenário e vemos um movimento totalmente análogo àquele mas que representa, agora, a acção do sementeiro) ou por um anacoluto («desvio» do contexto: vemos o gesto de um sinaleiro a dar passagem ao trânsito, a imagem muda para outro cenário e vemos o levantar da porta de ferro de uma loja como que a obedecer ao sinal do guarda). Devemos acrescentar que o cinema sonoro multiplicou as possibilidades da mudança de cena; por um lado, possibilitou novas variantes de transição (o som de uma cena repete-se na seguinte com nova significação) e, por outro, permitiu a ligação pelo diálogo (numa cena ouve-se a alusão à ida das personagens ao teatro e na cena seguinte, sem efeitos ópticos, vemos a sala do teatro). Cada uma das mudanças que acabamos de enumerar tem um carácter especial, que é aproveitado em cada caso particular no sentido da estrutura da obra cinematográfica concreta. Generalizando, apenas se pode dizer que, à medida que o cinema vai encontrando a sua própria essência, a maneira principal de executar a mudança de cenário vai sendo cada vez mais o deslocamento gradual ou a transição significativa. O aparecimento do cinema sonoro significou principalmente uma nova fase: quando o cinema tinha de recorrer às legendas, a mudança por salto era sempre possível e por isso não era chocante, nem mesmo nas ocasiões

em que era feita sem legenda intermédia; desde que as legendas deixaram de ser utilizadas, porém, é cada vez mais forte a sensação do carácter ininterrupto do espaço cinematográfico. E assim também a mudança de cenário não fica excluída do carácter geral do espaço cinematográfico: o processo evolutivo posterior manifesta-se pela orientação para a continuidade.

O carácter de continuidade do espaço cinematográfico — seja no caso da mudança de plano, seja no caso da mudança de cena — não significa que as passagens sejam automaticamente tranquilas. Pelo contrário, a dinâmica deste desenvolvimento espacial é criada pela tensão que em tais passagens aparece. Nesses momentos é sempre necessário um esforço do espectador para que este possa compreender a relação espacialmente significativa entre duas imagens vizinhas. A medida dessa tensão varia conforme os casos particulares, mas pode chegar a tal intensidade que seja, só por si, suficiente para transportar a dinâmica de todo o filme — principalmente quando são utilizadas frequentes mudanças de cena, que são mais dinâmicas e despertam mais a atenção que as mudanças de plano. Como exemplo de filmes construídos unicamente à custa desta tensão especificamente cinematográfica, podemos mencionar o filme de Vertov, *O Homem da Câmara Cinematográfica*, no qual o tema foi totalmente suprimido e poderia ser expresso com uma só legenda: um dia nas ruas de uma cidade.

No entanto, esse caso é excepcional: habitualmente há num filme um tema, quer dizer, um argumento. Ao procurar a essência desse tema, verificamos, tal como no caso do espaço cinematográfico, que se trata de uma determinada significação: embora os «modelos» do cinema sejam pessoas concretas e coisas objectivamente reais (os actores e o cenário), a própria acção foi escrita por alguém (o autor do argumento) e, durante a rodagem e a montagem do filme (conduzidas pelo realizador), essa acção foi construída de maneira que os espectadores a entendam, a percebam de uma determinada forma. Tais circunstâncias convertem a acção numa significação. Mas a semelhança da acção com o espaço-significação cinematográfico vai mais longe ainda: a acção cinematográfica (tal como a acção épica) é uma acção realizada sucessivamente, isto é, a acção não é dada apenas pela qualidade dos motivos mas também pela ordem como estes se sucedem: mudando a ordem dos motivos, muda também a acção. Tome-mos como exemplo a seguinte nota da imprensa diária:

«Isto deu-se há anos na Suécia. A censura não autorizou a passagem do filme soviético *O Couraçado Potemkin*. Como se sabe, o filme começa com a cena que mostra o mau tratamento dispensado aos marinheiros: os descontentes vão ser fuzilados, mas nesse momento estalam a rebelião e a insurreição a bordo. Também na cidade se está lutando. Odessa, ano de 1905! Aparece uma flotilha, mas deixa os insurrectos seguir com o navio. Este argumento era demasiado revolucionário aos olhos dos censores e por isso a firma distribuidora resolveu apresentar-lha novamente com algumas alterações... Não modificou as imagens nem as legendas mas alterou a montagem, trocando a ordem das cenas. O filme assim manipulado começa pelo meio, pela insurreição (ou seja, depois da cena da execução interrompida)! Odessa 1905! Vemos a flotilha da armada russa, com a qual terminava a versão autêntica, e, a seguir a ela, a primeira parte do filme: depois da insurreição, os marinheiros estão em fila, amarrados, em frente dos canos das espingardas. O filme acaba».

Mas, se a acção é uma significação, e mesmo uma significação realizada sucessivamente, há num filme de argumento duas linhas significantes sucessivas que decorrem simultaneamente, mas não em paralelo, ao longo de toda a obra: o espaço e a acção. A sua mútua relação é percebida independentemente do facto de o realizador a levar em linha de conta ou não. Se essa relação for tratada como um valor, o seu aproveitamento artístico é regido, em cada caso concreto, pela estrutura do filme. Generalizando, podemos dizer o seguinte: destas duas linhas significativas, a fundamental é a acção, e o espaço realizado sucessivamente manifesta-se como factor diferencial. Porque, no fim de contas, o espaço é predeterminado pela acção; no entanto, isso não quer dizer que esta hierarquia não possa ser invertida, subordinando a acção ao espaço, antes significa que tal inversão será entendida como deformação intencional. É possível realizar semelhante inversão num filme, pois este não altera, antes acentua, o seu carácter específico; é isso que nos mostra o filme *O Homem da Câmara Cinematográfica*, de que já falámos. O extremo oposto é a supressão do espaço sucessivo em benefício da acção; mas a sua completa realização significaria a anulação do espaço especificamente cinematográfico pela imobilidade da câmara. Ficaria somente o espaço pictórico, como uma sombra do espaço real em que decorreu a acção durante a rodagem; portanto, os casos de tão radical privação do cinema do seu carácter cinematográfico só se encontram no estádio inicial da evolução desta arte. Entre os dois extremos que mencio-

námos há toda uma escala de possibilidades. Mas não é possível definir teoricamente as regras gerais da escolha de uma ou outra de entre elas, pois essa escolha depende não apenas do carácter da acção escolhida como ainda das intenções do realizador. Sem risco de incorrer em dogmatismo, só podemos afirmar que, quanto menos forte for a ligação da acção à motivação (quer dizer, quanto menor importância tiver a mera continuidade temporal e causal), tanto mais facilmente poderá ser aplicada a dinâmica do espaço; o que, bem entendido, não quer dizer que seja impossível tentar a combinação de uma motivação forte com uma forte dinamização do espaço. De qualquer modo, a dinamização do espaço no cinema não é, como já vimos, um conceito simples: os planos funcionam, na estrutura do filme, de uma maneira diferente das mudanças de cena. Por isso mesmo, podemos distinguir acções que se submetem facilmente a uma grande distância entre os planos (são aqueles em que a motivação é expressa principalmente pelo interior das personagens, de modo que as mudanças bruscas dos planos podem ser concebidas como mudanças de campo visual dessas personagens) e acções que aceitam facilmente as frequentes mudanças de cena (são aquelas que se baseiam nos actos exteriores das personagens). No entanto, também isto não é um postulado mas uma mera constatação do caminho mais simples: é certo que, em casos concretos, pode vir a ser escolhido o caminho mais problemático.

Tudo o que se disse neste estudo sobre as possibilidades noéticas do espaço cinematográfico não pretende mais que uma limitada validade; amanhã mesmo se pode dar uma revolução do dispositivo técnico desta arte, que ofereça novas e totalmente imprevisíveis possibilidades.

11. O TEMPO NO CINEMA (*)

O cinema é uma arte muito relacionada: há laços a uni-lo à poesia (tanto épica como lírica), ao drama, à pintura, à música. O cinema tem, com cada uma destas artes, certos procedimentos plásticos comuns; cada uma destas artes produziu sobre ele uma certa influência ao longo da sua evolução. As suas mais fortes ligações são com a épica e com o drama; demonstra-o claramente uma grande quantidade de filmes feitos a partir de romances e obras teatrais. Até podemos dizer mais: as condições noéticas definidas pelo material situam o cinema *entre* a épica e o drama, de tal modo que ele tem de comum com cada uma destas duas artes algumas das suas características fundamentais; e todas estas artes estão ligadas entre si pelo facto de serem artes épicas, cujos temas consistem numa série de factos unidos entre si pela sucessão temporal e pelo vínculo causal (no mais amplo sentido desta palavra). Isto tem uma certa significação, tanto para a teoria como para a prática destas artes. Na prática, a ligação entre elas determina a facilidade de transposição do tema de cada uma para as outras, e bem assim uma acentuada possibilidade de mútua influência. No começo da sua evolução, o cinema estava sob a influência da épica e do drama, e começa agora a pagar a dívida influenciando, por sua vez, essas artes (veja-se, por exemplo, a influência da técnica cinematográfica do «plano» e da «panorâmica» sobre a apresentação do espaço na prosa épica moderna). Para a teoria, a proximidade mútua da cinematografia, da épica e do drama tem significação de possibilitar a comparação: a estas três artes estreitamente

(*) Segunda metade da década de trinta: contribuição para uma colectânea sobre o cinema.

ligadas se pode aplicar vantajosamente a regra metodológica geral segundo a qual a comparação de materiais que têm muitos traços comuns é interessante do ponto de vista científico, já que, por um lado, as características ocultas se destacam de forma clara e com precisão sobre um fundo de muitas convergências e que, por outro, é possível chegar a conclusões gerais seguras sem o risco de apressada generalização. Neste esboço, pretendemos tentar estabelecer uma comparação do tempo cinematográfico com o tempo dramático e o tempo épico, em parte para esclarecimento do próprio cinema através da sua comparação com artes que já são mais bem conhecidas no aspecto teórico e em parte também para, com a ajuda do cinema, chegar a uma mais exacta caracterização do tempo nas artes épicas em geral.

Já dissemos que o traço fundamental entre o cinema, a épica e o drama é o carácter de *acção* dos respectivos temas. A acção pode ser definida, elementarmente, como uma série de factos unidos uns aos outros em sucessão temporal; está, portanto, necessariamente relacionada com o tempo. O tempo é, assim, uma componente importante da construção em qualquer das três artes mencionadas, embora cada uma delas tenha diferentes possibilidades e necessidades temporais. Assim, por exemplo, o drama tem uma limitada possibilidade de representação de acções simultâneas ou de deslocação de períodos da linha temporal (representação dos acontecimentos anteriores a seguir à dos posteriores), enquanto que, na épica, o aproveitamento da simultaneidade e dos deslocamentos temporais é normal. Sob este aspecto, o cinema — como vamos ver — está num ponto intermédio entre o drama e a épica.

Para compreender as diferenças que existem entre as construções temporais destas artes próximas entre si é necessário atentar em que, em cada uma delas, há duas linhas temporais: uma delas é dada pela acção e a outra pelo tempo vivido pelo sujeito receptor (o espectador ou leitor). Na arte dramática, estes dois tempos decorrem paralelamente: o tempo corre por igual na cena e na plateia (sem considerar pequenas diferenças que em nada alteram a impressão subjectiva desta igualdade, como sucede na abreviação dos actos que não oferecem significação temporal para a acção — por exemplo, o acto de escrever uma carta; também pode acontecer que o tempo real da plateia seja projectado simbolicamente na cena em dimensões muito maiores sempre que se conserve o paralelismo das proporções temporais). O tempo do sujeito receptor e o tempo da acção decorrem, pois, paralelamente no drama — e por isso a acção da obra dramática tem lugar no

tempo presente do espectador mesmo quando o tema da obra se localiza temporalmente no passado (caso do drama histórico). Daqui resulta aquela característica do tempo dramático que Zich designa como a sua transitoriedade e que consiste no facto de se apreciar sempre como presente apenas aquela parte da acção que se está vendo, enquanto que tudo o que a precede pertence já, nesse momento, ao passado, e estando o presente em permanente movimento para o futuro. Comparemos agora o drama com a épica. Também aqui a acção é dada numa linha temporal. Mas a relação deste tempo de acção com o decurso do tempo vivido pelo sujeito receptor (o leitor) é, neste caso, totalmente diferente, ou melhor, não existe. Enquanto, no drama, o decorrer do tempo de acção se relaciona a tal ponto com o tempo do espectador que até a duração da obra dramática é limitada pela capacidade normal de concentração do espectador, na épica não tem importância nenhuma o facto de se aplicar muito tempo na leitura: quer o romance seja lido de um jacto ou de forma interrompida, quer se gaste na sua leitura uma semana ou apenas duas horas. O tempo em que a acção decorre é totalmente isolado do tempo real vivido pelo leitor. A localização temporal do sujeito receptor é preconcebida na épica como uma presença indefinida sem duração temporal, que se distingue do passado fluente em que a acção decorre. A separação entre o tempo da acção e o tempo real do espectador oferece a possibilidade — de um ponto de vista teórico, infinita — de resumir a acção na épica. A acção de muitos anos, que numa representação dramática, mesmo com grandes omissões temporais entre os vários actos, exigiria uma noite inteira, pode ser resumida na épica com uma simples frase; recordemos, por exemplo, a frase de *Zárivé hlubiny* (Profundidades resplandecentes) dos irmãos Capek: «Um homem rico casou com uma bela jovem, que morreu pouco depois, deixando-lhe uma filha de tenra idade chamada Helena» — *Mezi dvěma polibky* (Entre dois beijos).

Ao comparar estes dois tipos de construção temporal, como o do drama e o da épica, com a arte cinematográfica, vemos novamente um diferente aproveitamento do tempo. À primeira vista, poderia parecer que o cinema, do ponto de vista do tempo, está tão perto do drama que as construções temporais de ambos são iguais. Mas uma observação mais cuidadosa mostrará que o tempo cinematográfico também possui muitas características que o afastam da arte dramática e o aproximam da épica. O cinema tem, principalmente, a capa-

cidade de resumir a acção — capacidade muito parecida com a épica. Alguns exemplos: consideremos uma longa viagem de comboio cujo sentido para a acção é, no entanto, nulo (a viagem decorrerá «sem incidentes»); o poeta épico resumir-la-ia numa só frase e o realizador cinematográfico mostrar-nos-á a estação de partida, o comboio desfilando numa paisagem, uma pessoa sentada num dos compartimentos e talvez ainda a chegada do comboio ao seu destino; e assim, nalguns metros de película e em poucos minutos, «descreve» sinodicamente a acção de muitas horas ou de muitos dias. Um exemplo ainda mais sugestivo é aquele que nos oferece o filme *Recordações da Casa Morta*, de Shklovsky, no qual a marcha dos condenados desde Petersburgo até à Sibéria é dada do seguinte modo: vemos os pés dos condenados e dos seus guardas pisando a neve enquanto ouvimos a canção que vão entoando; a canção continua e os planos são agora outros: aparece uma paisagem invernal, o grupo que marcha, novamente o pormenor dos pés, etc.; de repente, apercebemo-nos de que a paisagem não é já de inverno mas de primavera, e do mesmo modo passaremos depois a paisagens de verão e de outono; a canção continua a fazer-se ouvir e termina com os condenados já no seu local de destino; uma marcha de muitos meses foi sintetizada em poucos minutos. A separação entre o tempo da acção e o tempo real do espectador é evidente nestes casos: tal como o poeta épico pode resumir (omitindo os episódios destituídos de importância) a longa duração da marcha numas poucas frases, também o argumentista cinematográfico pode reduzi-la a alguns planos. Outra característica que o tempo cinematográfico compartilha com o tempo épico é a possibilidade de passar de um plano temporal a outro, isto é: por um lado, a possibilidade de representar sucessivamente acções simultâneas e, por outro, a capacidade de voltar atrás no tempo. Aqui, no entanto, a semelhança do cinema com a épica deixa de ser tão incondicional como no caso anterior. Jakobson mostrou num seu estudo que as acções simultâneas só são acessíveis a um filme legendado, quer dizer, a um filme em que intervenha o carácter épico propriamente dito (apresentação verbal da acção), pois que a legenda «entretanto...», que liga duas acções simultâneas, é um meio épico. O recuo no tempo também tem possibilidades mais limitadas no cinema que na épica, mas não é tão impossível como na arte dramática. A título de exemplo, apresentamos um extracto do argumento de *Le Silence* de Louis Delluc:

- 52 — A face contraída de Pedro; está a recordar qualquer coisa.
- 53 — Vemos Pedro a certa distância, no meio do quarto. Deixa-se absorver pelas recordações. Lentamente; mas, para nós, as imagens sucedem-se com grande rapidez.
- 54 — A mulher de Pedro, de vestido de noite, no centro da imagem, cai para a frente.
- 55 — Fumo.
- 56 — Um revólver.
- 57 — A mulher de Pedro estendida no tapete.
- 58 — Pedro, de pé, diante dela. Dispara o revólver.
- 59 — Pedro inclina-se e levanta-a.
- 60 — Chegam os criados. Pedro recua instintivamente.
- 61 — Cara de Pedro depois do crime.
- 62 — Cara de Pedro ao recordar esta cena.
- 63 — Vemos Pedro naquele tempo, no seu gabinete de trabalho. Escreve. Sua mulher está sentada no braço do cadeirão e beija-o carinhosamente. Entra uma visita: João, que é jovem e elegante. A mulher de Pedro retira-se com enfado. João segue-a com o olhar, com atenção exagerada. Pedro repara e fica inquieto.
- 64 — Sala de jantar. Susana ao lado de Pedro, falando-lhe com entusiasmo enquanto as circunstâncias lho permitem. João ao lado da mulher de Pedro, fazendo-lhe a corte de modo impetuoso. Confusão da mulher de Pedro, que se vê obrigada a tratá-lo com cortesia. Pedro observa-os, inquieto.
- 65 — A mesma tarde, a um canto do salão. Susana assedia Pedro (que já não pensa nos seus ciúmes). Mas Pedro é prudente ou fiel e furta-se-lhe com elegância.
- 66 — Outro canto. João persegue a mulher de Pedro, que não sabe como desembaraçar-se dele.
- 67 — Pedro observa-os e fica novamente inquieto. Susana volta a aproximar-se dele com sorrisos mas Pedro afasta-a com um gesto mais desabrido.
- 68 — Cara de Susana. Ficou ofendida e terrivelmente ferida no seu orgulho.
- 69 — Pedro, no salão, de manhã, abrindo o correio.
- 70 — Uma carta anónima: «Se não quer ser cego, defenda a sua honra e vigie a sua mulher».
- 71 — Pedro, nervoso e severo, sai. Esconde-se na rua, atrás de um portal.
- 72 — João, muito elegante, vestido para visita, está perto. Entra em casa de Pedro. Pedro entra atrás dele.

- 73 — João no salão. Vem a mulher de Pedro, que o repreende, lhe pede que a deixe em paz, etc.... Ele ri, não quer saber de nada, diz que está apaixonado, etc....
- 74 — Pedro está atrás da porta.
- 75 — João insiste com a mulher de Pedro. Ela defende-se. João abraça-a à força. Um tiro. Ela cai. João foge a correr.
- 76 — A mulher de Pedro no tapete.
- 77 — Pedro de pé, diante dela, com o revólver na mão.

Temos aqui um caso de recuo no tempo: vemos o crime primeiro e a descrição dos antecedentes depois. Mas o recuo é dado segundo uma linha de tempo livre, motivada pela livre associação de ideias da pessoa que recorda os factos. Numa obra dramática, semelhante deslocamento das partes da acção seria necessariamente entendido como um milagre (ressurreição da personagem morta) ou como desintegração surrealista da unidade do assunto, mas nunca como regresso ao passado, porque o tempo dramático é estritamente unidireccional por causa da estreita união do tempo da acção com o tempo do sujeito receptor. Também no cinema sonoro dificilmente se poderia imaginar uma tal passagem de um plano temporal mais próximo para o outro mais remoto, mesmo motivado por uma recordação, visto que o som (no nosso caso, o tiro e os diálogos das personagens), ligado à sensação óptica, impossibilitaria o distanciamento desses dois planos temporais: não seria, por exemplo, possível que uma pessoa que já vimos morta venha a movimentar-se e até a falar na cena seguinte. Passando do cinema mudo com legendas ao cinema mudo sem legendas e depois ao cinema sonoro, as possibilidades de deslocamento temporal vão, portanto, diminuindo. Apesar de tudo isto, a possibilidade de tal deslocamento não fica totalmente suprimida — nem mesmo no cinema sonoro; por exemplo, o regresso ao passado, motivado por uma recordação, pode ser apresentado de tal modo que a cena da recordação só tenha forma acústica (reprodução de um diálogo que o espectador já ouviu), continuando a imagem a mostrar-nos a pessoa que recorda os acontecimentos.

Como explicar estas características da estrutura temporal do cinema? Observemos primeiro a relação entre o tempo de sujeito receptor e o tempo da imagem projectada no écran. É evidente que o decorrer do tempo vivido pelo espectador se actualiza no cinema como se actualiza na arte dramática: o tempo da imagem cinematográfica corre paralelamente ao tempo do espectador. Esta semelhança entre o cinema e a arte dramática explica porque é que a cinematografia esteve,

nos seus primeiros tempos, e até mais tarde, quando surgiu o cinema sonoro, tão perto da arte dramática. Ocorre, porém, perguntar: aquilo que vemos no écran é realmente a própria acção? Poderemos identificar o tempo da imagem com o da acção cinematográfica? A resposta foi dada já pelos exemplos que mencionámos: se é possível, num filme, apresentar em poucos minutos, sem nenhuma interrupção e sem nenhum salto temporal evidente, uma marcha de muitos meses de Petersburgo à Sibéria, é evidente que a acção decorre *noutro* tempo, num tempo diferente do da imagem. E a sua localização temporal é também diferente: estamos conscientes de que a acção propriamente dita pertence ao passado e aquilo que vemos no écran é interpretado como uma informação óptica (ou óptico-acústica) acerca dessa acção passada. Só esta informação é que decorre no presente. O tempo cinematográfico tem, pois, uma construção mais complexa que o tempo épico ou dramático: no tempo épico temos de contar apenas com um só decurso temporal (o da acção), no tempo dramático temos de contar com dois (a linha da acção e o decurso do tempo do espectador, que são necessariamente paralelos) e no cinema encontramos três decursos temporais: a acção que decorre no passado, o tempo da imagem que decorre no presente e, por fim, o tempo do sujeito receptor, paralelo à linha temporal anterior. Com tão complexa estrutura, o cinema adquire muitas possibilidades de diferenciação temporal. O aproveitamento da sensação que o espectador tem do decurso do tempo oferece ao cinema uma força vital parecida com a de uma acção dramática (actualização), mas, ao mesmo tempo, a linha de tempo da imagem, interposta entre a acção e o espectador, impede uma ligação automática do decurso da acção com o tempo real vivido pelo espectador; assim é possível um jogo livre com o tempo da acção, do mesmo modo que na época. Já mencionámos alguns exemplos e vamos agora acrescentar mais um, respeitante à paralisação da acção no cinema. Na épica, temos o conhecido fenómeno de, ao lado dos motivos dinamicamente ligados entre si (isto é, unidos pela sucessão temporal), haver também grupos de motivos estaticamente associados, ou seja, juntamente com a narração diacrónica, a épica conta com a possibilidade de uma descrição sincrónica. J. Tynianov mostra, no seu estudo sobre a estética do cinema, que também no cinema há descrições exteriores à sucessividade temporal da acção. Tynianov atribui o poder descritivo ao pormenor: menciona uma cena na qual nos são mostrados cossacos que partem para uma expedição; a descrição é feita por meio dos pormenores do armamento, etc. Nesse

momento, o tempo parou. Tynianov generaliza este facto aplicando-o aos planos de pormenor em geral e considerando-os como tendo sido extraídos do decurso temporal; mas há muitos exemplos de planos de pormenor intensamente inseridos na linha temporal. O facto de a generalização não ser correcta não quer dizer, todavia, que a observação de Tynianov no caso citado não tenha importância: neste caso trata-se realmente da paralisação do decurso temporal, da descrição cinematográfica, possibilitada pelo facto de o decurso do tempo da imagem servir de intermediário entre o tempo do espectador e o tempo da acção; o tempo da acção pode parar porque, mesmo durante a sua imobilização, vai correndo, paralelamente ao tempo do espectador (que aqui, ao contrário do que se passa na épica, se actualiza), o tempo da imagem. No limite entre o tempo da imagem — cujo decurso corresponde ao tempo do espectador — e o tempo livre da acção aparecem ainda outras possibilidades de utilização cinematográfica do tempo: a projecção lenta, a projecção acelerada e a projecção invertida. Na projecção acelerada e na projecção lenta, faz-se uma deformação da relação entre a velocidade da acção e a da imagem: a um determinado intervalo de tempo da imagem corresponde um intervalo muito maior (ou muito menor) do tempo da acção do que aquele que estamos habituados a ver. Na projecção invertida da linha da acção, o tempo decorre regressivamente enquanto o tempo da imagem, ligado ao tempo real do espectador, é percebido naturalmente como progressivo.

Para terminar, voltemos ao problema do tempo nas artes épicas em geral a fim de tentar, baseando-nos nas experiências adquiridas com a análise do cinema, encontrar uma solução mais exacta que aquela que pudemos indicar no princípio deste artigo. Analisando o cinema, verificámos a existência de três linhas temporais: uma que é dada pelo decorrer da acção, outra que é dada pelo movimento das imagens (objectivamente, poderíamos dizer: pelo movimento da película na máquina de projecção) e uma terceira que se baseia na actualização do tempo real vivido pelo espectador. Mas também na épica e na arte dramática podemos encontrar vestígios destes três estratos temporais. No que respeita à arte dramática, não há dúvida nenhuma, como já assinalámos, de que há duas zonas temporais extremas: o tempo da acção e o tempo do sujeito receptor; quanto à épica, distinguimos claramente um só decurso temporal, o da acção, e o tempo do leitor é dado, como dissemos, pelo menos como presente estático. Em ambos os casos é, portanto, evidente a existência de duas linhas tempo-

rais: o que aparentemente falta é a terceira linha, que no cinema serve de intermediário entre as duas linhas extremas; é o tempo que, em conformidade com o material utilizado no cinema, denominámos de tempo da imagem. Por que é dado esse tempo? Pela extensão temporal da própria obra como signo; os outros tempos são avaliados perante coisas exteriores à obra: o tempo da acção é relacionado com o decurso da história «real» que forma o conteúdo (a acção) da obra e o tempo do receptor é — como já dissemos várias vezes — uma mera projecção do tempo real do receptor, ou do leitor, na estrutura temporal da obra. Mas se o tempo da imagem, que mais genericamente poderíamos designar como tempo «do signo», corresponde à extensão temporal da obra, é evidente que, na épica e na arte dramática, há também premissas para essa linha temporal, visto que as suas criações se desenvolvem também no tempo. E, de facto, observando a épica e a arte dramática, chegamos à conclusão de que a duração da própria obra se reflecte também aí, de determinada maneira, na sua estrutura temporal: por meio do chamado «ritmo» — termo com o qual, na prosa épica, se designa a cadência da narração nas diversas partes, e, na arte dramática, a cadência global da criação cénica (determinada pelo encenador). Em ambos os casos, o ritmo apresenta-se-nos mais como uma qualidade que como uma quantidade temporal mensurável; mas no cinema, onde a extensão temporal da obra se baseia no movimento mecanicamente regular da máquina de projecção, o carácter quantitativo manifesta-se também no tempo do signo e este tempo aparece claramente como componente da estrutura temporal. Aceitando, pois, como axioma noético indispensável os três estratos temporais em todas as artes épicas, podemos afirmar que a cinematografia é a arte em que os três estratos se manifestam por igual — ao passo que na épica vem a primeiro plano o estrato do tempo da acção e na arte dramática o estrato do tempo do sujeito receptor (o estrato do tempo da acção está passivamente ligado a este). Se perguntarmos — e não apenas por razões de simetria — se há também uma arte na qual venha a primeiro plano o próprio tempo do signo, teremos de orientar a nossa atenção para a lírica, na qual encontraremos a supressão total, tanto do tempo do sujeito receptor (o presente sem indícios de decurso temporal) como do tempo da acção (os motivos não são ligados numa ordem temporal). A prova da grande significação do tempo do signo na lírica é a importância nela adquirida pelo ritmo — fenómeno vinculado ao tempo do signo e que se converte, por meio dele, numa entidade mensurável.

12. A LINGUAGEM DE PALCO NO TEATRO DE VANGUARDA (*)

O teatro de vanguarda está a deixar de ser — ou melhor, já deixou de ser — uma espécie de pernada selvagem nascida no tronco do teatro oficial. Já não é a excepção efémera, sem evolução própria e seguida, mas uma série de experiências, cada uma das quais, depois de cumprida a sua missão, vem integrar-se no teatro oficial. E o congresso de teatros de vanguarda que hoje realizamos é, precisamente, uma manifestação do desejo de consolidação do teatro de vanguarda como formação artística independente, como formação duradoura e regular com a sua própria continuidade histórica. Se actualmente o teatro de vanguarda se orienta para diversas formações teatrais antigas e esquecidas, se descobre órbitas abandonadas, a razão disso não é outra senão a busca da tradição, o esforço pelo estabelecimento de uma continuidade. Disse-se no congresso que, se o teatro de vanguarda se opõe aos falsificadores da tradição, o faz para possibilitar a sua correcta compreensão. Ou seja: o teatro de vanguarda tem o seu carácter próprio, a sua independência e as suas tarefas específicas, que só pode desempenhar se conseguir uma formação duradoura. Um dos problemas mais importantes do teatro actual em geral é o contacto do palco com o público. O teatro de vanguarda, no qual a relação entre público e palco se manifesta de uma maneira diferente da do teatro oficial, conta com muito boas condições para a solução de tal problema. Enquanto que, no grande teatro, a permanência do público é mecanicamente assegurada pelo sistema de assinaturas, no teatro de vanguarda há uma continuidade de interesses entre

(*) Apresentado na Conferência dos Artistas Dramáticos de Vanguarda, organizada pelo grupo D-37 em Maio de 1937.

o palco e a sala (interesses comuns que são de geração, que são ideológicos e que são artísticos). É precisamente essa como que exclusividade do teatro de vanguarda que o converte em meio propício para a integração do teatro na vida da sociedade. O teatro de vanguarda começa, pois, a construir a sua formação totalmente particular, com a sua própria técnica, as suas próprias possibilidades e problemas artísticos e as suas próprias tarefas. Ao formular qualquer problema, o teatro de vanguarda tem de fazê-lo — tanto em teoria como na prática — em função desta sua particularidade. Quis dizer isto de entrada para fazer-me desculpar pela escolha de um tema especial.

Esse tema é o da linguagem de cena, cuja posição na estrutura da obra teatral de vanguarda adquiriu uma complexidade e um interesse renovado e considerável no teatro dos nossos dias. Isto não é assim, porém, porque a linguagem esteja à frente de tudo o que se passa no teatro, antes pelo contrário: porque ela foi colocada no mesmo nível em que se encontram as demais componentes, entrando em tensão dialéctica e particular com cada uma delas. No cânone do teatro realista, a componente linguística manifestou, pelo contrário, um esforço para se destacar em primeiro plano, relegando as outras componentes para a função de simples pano de fundo. Hoje, porém, não se trata de uma coisa nem da outra: todas as componentes do teatro se libertaram de subordinações e superioridades mútuas, nenhuma delas se submete nem é submetida e as tensões recíprocas entre elas podem manifestar-se livremente. Decorrem na obra vários esquemas composicionais ao mesmo tempo, e cada um deles tem a sua própria coerência e continuidade internas. A linguagem, o gosto, o movimento, a iluminação, a música, o filme — todas estas componentes, e cada uma delas por si só, adquirem a validade de princípios compositivos; os esquemas de composição por elas determinados podem coincidir agora, divergir depois, cruzar-se, decorrer paralelamente. Nenhuma dessas componentes está ligada a outra de uma maneira fatal e com laços indestrutíveis, podendo estabelecer relações extremamente transitórias e variáveis. Tão-pouco há conteúdo por um lado e forma por outro: cada componente constitui simultaneamente — sem deixar de ser independente das outras — tanto conteúdo como forma: as polémicas entre adversários e partidários do formalismo deixaram de ter sentido no teatro novo. Também a contradição entre o carácter utilitário e a autonomia do teatro desemboca numa síntese neste novo teatro: na medida em que o teatro se concentra mais em si

próprio, na sua complexidade interna e na superação desta, ele é cada vez mais capaz de se converter numa prefiguração e num modelo de uma nova organização da realidade. Serve, precisamente, para isso, pelo facto de não deixar de ser ele próprio.

Que significado tem tudo isto para a linguagem cénica? Seria muito complicado e muito difícil deduzir toda uma teoria da linguagem cénica a partir das possibilidades do teatro novo; permitam-me, pois, que me limite a um esboço conciso. A manifestação linguística cénica é um diálogo, o que supõe uma linguagem que se interrompe constantemente, que salta de uma pessoa para outra e surge sempre da situação extra-linguística. É precisamente nos momentos em que a manifestação linguística se interrompe no diálogo que a linguagem da cena entra em contacto com as outras componentes da obra teatral. No entanto, o diálogo, que decorre paulatinamente, vai sendo, ao mesmo tempo, ligado uma e outra vez — por meio da relação significativa — àquilo que o precede e àquilo que o segue. A interpelação e a réplica, a pergunta e a resposta, vão juntas e sempre restabelecem a continuidade do fio cortado. No teatro novo, onde — como já dissemos — cada componente mantém permanentemente a sua coerência interna e a sua independência em relação às outras componentes, sublinha-se ao máximo exactamente o carácter ininterrupto do diálogo. O ideal também não é, hoje, um diálogo que se oriente para um determinado fim, para o clímax, deixando-se arrebatado pela acção. Um diálogo libertado, interiormente ininterrupto, está, em qualquer momento, tanto terminado como não: ultrapassa os limites da obra e continua potencialmente sem nunca terminar. As realizações do verdugo e de Hamlet — ou melhor, o espírito dessas realizações — puseram claramente à vista de todos esta característica do novo diálogo cénico. O diálogo assim construído abre um caminho directo para a realidade vital do espectador: este não sai do teatro com a sensação de ter presenciado uma história com a qual, daí em diante, nada tem a ver. O diálogo continua dentro do espectador. Num diálogo assim construído também tem especial posição o aspecto fónico, tão importante na arte dramática. Não há motivo irresistível para que o diálogo libertado se aproxime fonicamente da linguagem da vida prática e tão-pouco há razão imperativa pela qual ele deva afastar-se de maneira permanente e estrita dessa linguagem. Ambos os extremos, e todos os cambiantes e transições entre esses dois pólos, estão à disposição do criador dramático para manutenção da tensão interior do diálogo de que anterior-

mente falámos. Quer na actuação conjunta dos actores como na interpretação de um único actor, estes extremos e transições podem ter contactos muito estreitos e directos. Entre a linguagem prática e a linguagem cénica se mantém assim uma tensão contínua e duradoira na qual a linguagem prática, não cénica, assume o papel de critério de medição das diferenças e aproximações mútuas. Compreendendo-se desta maneira o papel da expressão cénica, deixa de ter sentido a disputa sobre a questão de saber se a exigência fundamental imposta à linguagem cénica deve ser a deformação ou a fidelidade realista ao cânone da linguagem prática. Ambas, tanto a deformação com a «naturalidade», são meios igualmente justificados ao dispor do artista dramático; só o que é preciso evitar é a estilização, o ornamentalismo estrito que mantém pedantemente um único princípio. Para terminar, permitam-me que faça uma observação de esclarecimento: o facto de a linguagem cénica se ter emancipado no seu aspecto significativo e no seu aspecto fónico para chegar ao diálogo libertado não significa, de maneira nenhuma, a anarquia mas, pelo contrário, um esforço na busca da ordem — mas uma ordem mais complexa e mais dinâmica que a anterior. Bem entendido que todas as possibilidades oferecidas pela língua, todos os cambiantes dialectais e do calão e todas as deformações patológicas da linguagem se convertem em instrumentos que podem e devem ser utilizados pelo encenador e pelo actor. Mas exactamente essa grande complexidade exige tanto do actor como do espectador uma absoluta segurança na avaliação dos diversos recursos e possibilidades, uma segurança acerca da escala hierárquica dos cambiantes, camadas e dialectos. Antigamente, a aspiração dos artistas dramáticos era o padrão linguístico, especialmente no nosso país, onde o não havia. Sob o conceito de padrão cénico de pronúncia, entendia-se — e ainda hoje se entende, por vezes — uma espécie de legislação: deve-se pronunciar assim e não se deve pronunciar assado. Mas parece que hoje começa a surgir outra noção desse padrão; pode-se falar, em cena, de uma maneira qualquer, sob uma só condição: que tanto o actor como o espectador tenham exacto conhecimento do alcance social, linguístico e artístico de cada uma dessas maneiras de falar, que ambos saibam avaliar com exactidão o lugar que cabe a cada formação linguística no conjunto da língua nacional. A linguagem cénica transforma-se, de questão de legislação linguística, em questão de cultura linguística e artística.

13. A ARTE (*)

1.

A arte é o aspecto da criação humana que se caracteriza pela supremacia da função estética. Como qualquer criação humana, também a criação artística é constituída por duas componentes: a actividade e o produto criado. A arte é actividade não só do ponto de vista do autor (é corrente a opinião de que o objectivo principal da obra de arte fica fixado no processo da sua criação) mas também na óptica do receptor, principalmente na percepção activa, durante a qual a obra se converte num «poder produtivo que nos ajuda a alcançar uma concepção clara e determinada da existência» (C. Fiedler); a verdade é que o acto de percepção da obra de arte nunca é instantâneo, antes decorre no tempo, e decorre mesmo por fases. A investigação experimental já comprovou que o acto de percepção tem um carácter de actividade — mesmo no caso das artes plásticas. A actividade e o produto estão sempre presentes ao mesmo tempo na arte, sendo, bem entendido, diferente a relação existente entre ambos estes aspectos conforme os casos particulares. Assim, por exemplo, na dança e na arte mímica a actividade é também resultado; noutros casos, o resultado (a obra, o produto), conservado por uma gravação, realiza-se de novo cada vez pela actividade (música); outras vezes, ainda, a obra é apresentada ao receptor como definitiva e a actividade que lhe deu origem apenas é intuída (artes plásticas, poesia); mas também neste caso a relação entre a actividade e o resultado pode ser intensamente experimentada e fazer parte do efeito, como costuma suceder nas

(*) *Ottuv slovník naučný nové doby* (Dicionário enciclopédico dos tempos modernos, de Otta), VI, vol. 2, Praga, 1943. Publicamos a versão ampliada, directamente do manuscrito.

artes plásticas ou na poesia com os esboços, as improvisações poéticas, musicais, etc. Na realidade, as relações entre a actividade e a obra, como seu resultado, são, em arte, muito mais complexas do que aquilo que num esquema se pode indicar. A supremacia da função estética converte a coisa ou o acto em que se manifesta num signo autónomo e desprovido de ligação *unívoca* com a realidade a que alude e com o sujeito de que provém ou a que se dirige (autor e receptor da obra artística, respectivamente). O signo estético puro que é a obra de arte não tem a *validade* de uma comunicação nem mesmo quando comunica alguma coisa; pode insinuar a possibilidade de um aproveitamento prático (como instrumento de uma actividade, etc.), mas não serve para realizar essa finalidade aparente; pode ser expressão de um estado de espírito (como, por exemplo, um poema lírico) mas sem o exprimir com obrigatoriedade documental, etc. No signo estético, a atenção não se centra nas ligações às coisas ou sujeitos a que ele alude mas sim na *construção interna do signo em si*. Ao contrário dos signos utilitários, que utilizam para os seus objectivos as funções prática e teórica (cognoscitiva), o signo estético, enquanto obra de arte, é um signo autónomo e tem o seu fim em si próprio. No entanto, o predomínio da função estética na arte tem um carácter especial. *A função estética, por si só, não basta para dar ao signo por ela criado uma significação completa*. Impede-a disso, precisamente, a falta de orientação para um objectivo, visto que essa mesma orientação criaria as relações entre as funções extra-estéticas e as bem determinadas esferas e aspectos da realidade que se projectam em tais funções como seu «conteúdo»: assim, por exemplo, a função económica tem por «conteúdo» a *esfera* dos fenómenos económicos, «o conteúdo» da função social e política é constituído por certos aspectos do convívio social. Por isso as funções extra-estéticas conferem conteúdo concreto também ao signo estético enquanto obra de arte, estabelecendo assim uma ligação directa entre ele e os factos reais exteriores. A diferença entre uma obra de arte e as outras criações do homem consiste, do ponto de vista funcional, porém, no facto de, para as actividades e funções extra-estéticas, a orientação funcional ser o mais unívoca possível: o acto e a coisa que nele nasce são tanto mais eficazes quanto melhor for a sua adaptação ao objectivo para o qual se orientam. O caso é diferente com a obra de arte: a supremacia da função estética impede que qualquer das outras funções possa predominar realmente e configurar a constituição do objecto, isto é, da obra de arte, orientando-a univocamente para um único objec-

tivo. Por outro lado, devido ao seu carácter «formal» (quer dizer, devido à ausência do objectivo exterior e, por conseguinte, de conteúdo), a função estética não é capaz de retirar importância a nenhuma das outras e muito menos ao seu conjunto. O seu predomínio consiste em criar um contrapeso a opor às funções extra-estéticas, não permitindo a nenhuma delas que reprima as demais, organizando as suas relações e tensões recíprocas com a finalidade de fazer sobressair com clareza a multiplicidade de funções concentradas num só objecto — no nosso caso, uma obra de arte.

A arte, que se não baseia plenamente em nenhuma função que não seja a função estética — que, no entanto, é «transparente» —, revela sempre de uma maneira nova o carácter multifuncional da relação do homem com a realidade, e, por conseguinte, também, a riqueza inesgotável de possibilidades que a realidade oferece ao comportamento, à percepção e ao conhecimento humanos. Nisso reside o contraste entre a arte e as demais actividades humanas, que, apesar de servir para as necessidades existenciais indispensáveis, empobrecem o homem em cada caso particular, privando-o de todas as possibilidades de comportamento, percepção e conhecimento, potencialmente presentes na sua relação com a realidade mas indesejáveis do ponto de vista do objectivo concreto desse caso particular. A razão de ser da arte, em comparação com as outras actividades humanas, é dada, portanto, precisamente pelo facto de a arte se não orientar para nenhum objectivo unívoco: do ponto de vista funcional a sua tarefa é libertar a capacidade humana de descoberta da influência esquematizante e limitativa da prática da vida, levar o homem a tomar consciência, em todas as ocasiões, do facto de a quantidade de atitudes activas que pode adoptar perante a realidade ser tão inesgotável como o carácter multifacetado da realidade, encoberto pela rígida hierarquia das funções de orientação única. Na sua totalidade, isto respeita apenas à obra de arte, geralmente entendida, e também à arte como corrente evolutiva em permanente movimento. Uma obra de arte, isolada, ou a arte de um único período, bem entendido, não mostra — nem mesmo de modo aproximado — toda a riqueza de relações funcionais entre o homem como sujeito e a realidade como seu objecto; mas, mesmo assim limitada, a arte é multifuncional por excelência, orienta o seu receptor para outra combinação de funções, diferente daquela que lhe é familiar, e condu-lo para outra maneira de ver a realidade, até então inaplicada, e para outra maneira de a abordar — daqui se deduz a capacidade antecipadora da arte em relação à vida

prática e à ciência. No entanto, também temos de supor na obra de arte — ao contrário da autofinalidade estética — uma orientação potencial para alguma utilidade unívoca. Se tal orientação se manifestasse também, objectivamente, na estrutura da obra, apareceria nesta uma inclinação para o estabelecimento de uma relação directa com a realidade; mas o carácter fundamental de multifuncionalidade da arte impede que tal relação se realize. Se, apesar disso, prevalecer sobre a multifuncionalidade a tendência para a unifuncionalidade, então produzir-se-á, necessariamente, uma atenuação ou mesmo uma completa diminuição da eficácia artística da obra. Do ponto de vista da arte, o ideal seria uma intensa tensão polarizante entre a multifuncionalidade e a unifuncionalidade, isto é, entre o domínio da função estética e o daquela das funções extra-estéticas que com maior intensidade se manifestasse na obra em causa. Numa mesma obra de arte, podem alternar entre si várias funções extra-estéticas na posição de função extra-estética dominante; e até se pode supor que, quanto mais rico for o conjunto de variações funcionais admitidas pela estrutura de uma determinada obra, tanto maior será a probabilidade de a sua eficácia ser duradoura; recordemos, por exemplo, os dramas de Shakespeare. Mesmo quando se não trata de valores artísticos «eternos», os deslocamentos das funções no interior da obra, ao longo da sua existência, são fenómeno corrente. Sucede, por exemplo, que uma obra, cuja função era, originariamente, estética, continua a funcionar graças a alguma das suas funções extra-estéticas; assim, as *Vecerní písne* (Canções nocturnas) de Hálek duraram mais e mais intensamente que o resto da sua poesia, mas não como facto preponderantemente estético, antes pela sua função como símbolo erótico; o mesmo se dá com os versos escritos num diário íntimo, as declarações amorosas, etc. Por vezes, ao contrário, uma obra que originariamente funcionava, de modo global, como extra-estética, vem posteriormente a converter-se em facto essencialmente estético: por exemplo, muitos géneros de criação literária folclórica na passagem à literatura escrita.

A hierarquia das funções, na arte, é portanto variável, e transforma-se no processo de transição de uma fase para a seguinte; em cada uma destas é diferente a função que directamente compete com a função estética: assim, por exemplo, na poesia, ora é a função descritiva, ora a cognoscitiva, ora a expressiva, ora a de propaganda, e esta última, por sua vez, pode tomar matizes diferentes, como a tendência política, social, religiosa, etc. Também há períodos em que a função

estética ocupa sozinha o primeiro plano sem competição directa com uma função extra-estética: são, por exemplo, os períodos de expansões formais, quer dizer, períodos preparatórios, ou, pelo contrário, os períodos de revisão das descobertas formais feitas no decurso de um longo período evolutivo, ou seja, períodos com que se encerra uma época de evolução, chegando ao fim e à fase de apuramento a polémica acerca de um determinado problema artístico. Em períodos como os que acabamos de mencionar, a arte tem um carácter «formalista». No entanto, a arte é, em princípio, sempre multifuncional e funcionalmente dinâmica; essa característica manifesta-se tanto na sua evolução geral como na existência de cada obra particular. Mas também não é raro que uma determinada obra de arte possua simultaneamente diversas funções dominantes, consoante os vários meios, estratos, gerações, etc., dos receptores: o romance *Babicka* (A Avó) de B. Némcová⁽¹⁾ costuma ser entendido, ao mesmo tempo, como obra de arte, como tratado pedagógico, como peça de leitura popular, como documento folclórico, etc. Pode mesmo suceder que, do ponto de vista funcional, a obra pareça diferente aos olhos do seu autor e aos do público: por exemplo, *Slezské písne* (Canções da Silésia) de Bezruc (ver «Tendenci umění», *Ottuv slovník naučný nové doby* — «Arte de tendência», in Dicionário enciclopédico dos tempos modernos, de Otta, VI, vol. 2, 1943, pp. 1048-1049).

A oscilação entre a função estética e as demais funções pertence, até, em algumas artes (por exemplo, na arquitectura) e em alguns géneros artísticos (por exemplo, no retrato, no romance histórico), à própria essência da arte ou género em causa. É também devido a esta oscilação que o limite entre a esfera da criação artística e a da criação extra-artística não é fixo; de facto, sucede também que cada género da criação humana é capaz, em maior ou menor medida, de desempenhar a função estética. E a posição desta função em relação às outras funções do mesmo objecto pode em todos os casos ser assimilada, num dado momento, por um dado indivíduo. Alguns tipos de criação conservam-se na zona marginal, sendo umas vezes considerados como arte e outras vezes repelidos (por exemplo, a técnica da iluminação, que no século XVIII era contada entre as artes e depois saiu da esfera artística para actualmente voltar a entrar — veja-se Z. Pesánek, *Kinetismus*, 1941). As vezes, as actividades originariamente extra-estéticas convertem-se definitivamente em arte: por exemplo, o cinema. Também há tipos de produção que desempenham directamente o papel de intermediários entre a arte e a criação extra-artística, como o artesanato artístico. A própria diferen-

ciação entre arte e criação extra-artística não é de muito remota data. Há já uma certa distinção na época helénica (A. Bäumlér, *Ästhetik*, 1934). No entanto, a Idade Média considera como actividades criadoras apenas as criações de carácter material (artes servis) ou espiritual (artes liberais), encontrando-se assim, por exemplo, a música entre as artes liberais, juntamente com a aritmética e a lógica, enquanto a escultura e a pintura são artes servis, isto é, ofícios. Só a partir do Renascimento reaparece a pouco e pouco a distinção entre a arte e as outras actividades do homem. O conceito de arte, como fenómeno possuidor da sua própria evolução, é de data ainda mais recente (Winckelmann). Só uma diferenciação perfeita das funções na consciência social pôde conduzir a uma delimitação *conceptual* exacta da arte e da criação extra-artística. Para as colectividades que ainda não realizaram essa diferenciação, o conceito de arte não existe — nem mesmo na actualidade (como num meio rural em que continue a evoluir a criação floclórica). Na *prática* artística, especialmente na esfera das artes plásticas, podemos observar actualmente esforços para uma nova ligação íntima com as outras actividades. A afirmação de que, na arte, predomina, em princípio, a função estética não define, portanto, a própria arte em todos os seus aspectos, mas antes a *orientação adequada* com que aborda a obra quem a concebe como autêntica obra de arte. Esta orientação subjectiva objectiva-se na história da arte, funcionando como princípio metodológico fundamental: para ser expressa a continuidade imanente da evolução da arte e para que ela seja mantida através das mudanças evolutivas e dos mais variados deslocamentos funcionais, é necessário acompanhar o processo evolutivo pela óptica daquela das funções que for primordial para a arte no sentido de ser absolutamente indispensável para ela, isto é, pela óptica da função estética. Isto não quer dizer que as outras funções fiquem relegadas para segundo plano, visto que, por um lado, a função estética não tem — como já dissemos — um «seu conteúdo» próprio, e, por outro, as funções extra-estéticas se reflectem também na estrutura artística da obra, de modo que a adaptação visível da obra a cada uma dessas funções é, ao mesmo tempo, do ponto de vista da função estética, um procedimento artístico (assim, por exemplo, o aspecto «retórico», na lírica, representa evidentemente uma função extra-estética; apesar disso, esse aspecto, condicionando simultaneamente a selecção de determinado vocabulário ou de determinada sintaxe, é também uma das componentes da estrutura artística do poema). Quando a função extra-estética se

não manifesta visivelmente na estrutura da obra mas sim no momento da sua percepção (isto ocorre, por exemplo, quando a obra de arte já teve tal função sem intenção do artista), a obra adquire *um sentido* durante a percepção — e a investigação histórica tem de contar com isso.

A evidente adaptação da obra de arte às diversas funções costuma ser entendida, por vezes, de tal modo que a «forma» é considerada com portadora da função estética e o «conteúdo» como portador das funções extra-estéticas. Ao mesmo tempo, o aspecto exterior é identificado com a forma e o conteúdo com o tema. Mas isso é incorrecto: todas as componentes da obra de arte representam simultaneamente quer o conteúdo quer a forma — apenas pelo facto de que, em princípio, todas elas são portadoras de significação; todas, indistintamente, são também portadoras de *todas* as funções. Assim, por exemplo, a rima, na poesia, criando determinadas formações fónicas, é um elemento formal; mas, estabelecendo relações recíprocas entre palavras que soam de modo parecido, cria também qualidades significativas que não estão contidas nessas mesmas palavras enquanto unidades lexicais. Na pintura, a cor é um elemento formal (distribuição das manchas de cor na superfície do quadro), mas, ao mesmo tempo, é um elemento significativo (cada qualidade de cor, por si própria, é portadora de uma determinada significação, que pode ir desde um acento emocional indefinido até uma concreção evidente; assim, a cor azul «significa» o céu e a água, a cor castanha a terra, etc., mesmo quando não representam estas coisas). Também no tema a significação está unida à forma: a composição que o subdivide é, simultaneamente, um factor formal (numa obra poética a composição assegura as proporções do conjunto, numa pintura assegura a distribuição da superfície, etc.) e um factor significativo (matiza a importância significativa das várias partes da obra, influenciando deste modo o seu sentido geral). O próprio tema não é uma significação vaga mas tem o carácter de uma *comunicação* contida na obra; é, pois, um significado que tem relação unívoca com a realidade. E, como a comunicação alude à realidade que está fora da obra, as funções extra-estéticas mostram-se mais claramente no tema desta. No entanto, a estreita correlação entre todas as componentes da obra faz que não só cada mudança no tema se reflecta nas outras componentes como também cada transformação destas se reflecta no tema: cada deslocamento nas funções extra-estéticas põe em movimento *toda* a estrutura da obra. Por outro lado, também a forma pode ser portadora directa das funções extra-estéti-

cas, por exemplo quando algum procedimento se liga por associação psicológica a um fenómeno exterior à arte — como, por exemplo, um determinado estrato social (como parte da sua tradição artística), uma determinada ideologia (como parte do seu simbolismo), etc. O portador das funções é, portanto, a obra no seu todo; e, por outro lado, tão-pouco as funções se manifestam de modo individual em relação à obra, apenas o podendo fazer em globo, numa união incindível. Existem mesmo, e até nos períodos em que já se realizou a diferenciação das funções, ligações das funções extra-estéticas à função estética que dão a impressão de aspectos funcionais perfeitamente homogêneos: é tradicional dar-se-lhes denominações como «categorias estéticas» (o trágico, o cómico, o nobre). A diferenciação das funções, tal como acabamos de expor, só é, portanto, possível se se abordar a obra do ponto de vista do investigador científico; do ponto de vista do receptor teoricamente imparcial, a eficácia da obra manifesta-se como uma energia *unitária* específica (ou seja, precisamente: artística) irradiada pela obra.

A arte é, ao mesmo tempo, única e múltipla: a sua unidade é dada pela supremacia da orientação estética, comum a todas as manifestações artísticas; a multiplicidade vem tanto da variedade dos materiais como da diversidade dos objectivos especiais dos diversos ramos da criação artística. Assim, por exemplo, a diferença entre a poesia e as artes plásticas estriba-se em que o material da poesia é a linguagem, enquanto que, para as artes plásticas, o são certos materiais da natureza; no entanto a diferença entre a escultura e a arquitectura é dada menos pelo material — já que os materiais destas duas artes são, em certa medida, comuns — que pela diferença de objectivos específicos: a arquitectura dá vida estética a um espaço delimitado; a escultura, pelo contrário, faz viver o volume. O material é o factor fundamental da diferenciação das artes: um material novo é por vezes capaz de dar origem a uma nova arte: o caso do cinema. As características conferidas pelo material a cada arte particular representam um limite intransponível por cada criação; assim, por exemplo, uma língua desprovida de quantidades silábicas livres, isto é, independentes do acento e de outras condições, não pode usar o metro quantitativo na poesia. Apesar disso, as várias artes esforçam-se muitas vezes, no decurso da sua evolução, no sentido de ultrapassar os limites estabelecidos pelo material: isso dá-se nos momentos em que uma arte começa a mostrar tendência para se aproximar de outra: assim, por exemplo, a poesia procurou aproximar-se, repetidas vezes e

de vários modos, da música ou da pintura, enquanto a música e a pintura procuram, em vários períodos evolutivos, aproximar-se da poesia, etc. Nesses casos dá-se a «violação» do material, quer dizer, a simulação de características que não são naturais nesse material sem que, porém, as características naturais possam realmente ser suprimidas. Portanto, a violação do material mais sublinha do que encobre os limites que separam as várias artes. Mas, apesar de se diferenciarem umas das outras, as artes estão intensamente ligadas entre si e evoluem não apenas individualmente mas também como um todo. O problema da sua *classificação* tem, então, uma significação mais do que teórica: são também os contactos mútuos entre as diversas artes ao longo da sua evolução real que nos obrigam a colocar tal problema. Há, porém, um inconveniente, que consiste em que nem o número das diferentes artes nem a conclusão no âmbito da arte das variadas esferas da criação são entidades historicamente invariáveis. Nem sequer são sempre bem determinadas em cada momento do processo. A importância do problema está não somente no estado de coisas objectivo mas também no consenso geral acerca do que se deve considerar como arte. Assim, por exemplo, na evolução da arquitectura moderna houve um momento em que os seus próprios criadores a excluíam do âmbito da arte; actualmente, poderíamos encontrar opiniões muito diversas acerca de outros géneros de criação (por exemplo, da fotografia) e, mais precisamente, acerca da sua pertença ao domínio artístico. Uma vez que é historicamente variável o número das artes, não podemos estabelecer uma classificação geral e duradoura. A validade de cada tentativa de classificação é limitada também pela óptica pela qual ela é feita e pela sua utilidade prática. As classificações mais correntes são as seguintes:

- 1) Segundo os sentidos (artes visuais, auditivas, etc.);
- 2) Segundo a relação de cada arte com o tempo e o espaço (artes temporais, como a música e a poesia; artes espaciais, como a pintura, a escultura e a arquitectura; artes espaço-temporais, como o teatro, o cinema, a dança);
- 3) Segundo a medida da capacidade comunicativa (artes temáticas, como a poesia, a pintura; aтемáticas, como a música, a arquitectura);
- 4) Segundo a materialidade ou imaterialidade do elemento constituinte (artes musicais, como a poesia, e plásticas, como a pintura);

- 5) Segundo a independência, isto é, a liberdade de criação (artes que criam independentemente, como a poesia, artes livres, como a pintura, e aplicadas, como a indústria artística).

Algumas classificações têm carácter gradual, como aquela que situa no escalão inferior a arte que tem um máximo de componentes sensoriais e no escalão superior a arte que tem um máximo de componentes ideológicas, organizando assim o conjunto das artes numa sucessão que começa na arquitectura e termina na poesia. Outras baseiam-se em hipóteses acerca da gradual formação das artes ou dos seus agrupamentos genéticos (tais são, por exemplo, na classificação de Spencer, os agrupamentos poesia, música-dança, letras, pintura, escultura; supõe-se que cada um destes dois agrupamentos surgiu de uma arte primitiva comum). Mas a diferenciação das artes não se limita simplesmente à sua delimitação, prossegue ainda no interior de cada uma delas: cada arte é dividida em géneros e a diferença entre um mero género e uma arte independente não é fundamental — há estetas que consideram a lírica e a épica como artes independentes. E também uma das componentes de determinada arte pode parecer uma arte até certo ponto independente: a arte dramática (mímica) é, ao mesmo tempo, uma componente da arte teatral e uma arte independente.

A multiplicidade da classificação das artes, tal como a apresentámos no resumo anterior, é dada pelo facto de, em cada caso, se acentuar um aspecto diferente das diversas artes; por isso de cada vez são diferentes as artes que ficam em proximidade. O mesmo se dá na sucessão temporal da evolução: também aí as artes se agrupam e reagrupam incessantemente, como componentes de uma estrutura de ordem superior — da arte genericamente considerada. Também aí em cada agrupamento são destacados diferentes aspectos das diversas artes: assim, no momento em que a poesia é tida como próxima da música, a sua estrutura acentua os aspectos temporal (o ritmo) e fónico (a rima, a entoação); no momento em que ela se aproxima da pintura vêm a primeiro plano aquelas qualidades significativas que se relacionam com as imagens visuais (denominações adjectivas e verbais para evocar cores, expressões figuradas que tendem a evocar os contornos das coisas, etc.). No entanto há na evolução períodos em que algumas ou até todas as artes começam a tender de forma radical para a independência; é o que sucede quando a arte adopta uma atitude absolutamente positiva perante o

seu próprio material. Na estrutura geral da arte costuma destacar-se, em cada época, uma arte dominante; é, habitualmente, aquela que representa nesse momento o modelo de criação artística e que, por isso, influencia as outras. No Renascimento vinham a primeiro plano as artes plásticas, especialmente a arquitectura; no romantismo, ainda com maior evidência, a poesia. A divisão das artes em ramos específicos é, portanto, um dos factores mais importantes da evolução imanente quer das artes em conjunto quer de cada uma delas em particular. Devemos ainda acrescentar que, assim como as várias artes são agrupadas, também *dentro* delas são agrupados os vários géneros, e principalmente as categorias genéricas fundamentais: a lírica, a épica e o drama; estas categorias manifestam-se por vezes na mesma proporção, outras vezes prevalecem umas sobre outras, etc. Assim, por exemplo, Z. Kalista diz acerca da época do barroco (*Teatro Rural e de Rua do Barroco Checo*, 1942, pp. 5&sg.): «A manifestação mais expressiva do barroco foi a arte dramática, que proporcionava ao artista barroco as mais amplas possibilidades de descrição, nas suas teses e antíteses, do ritmo próprio da sua época. É realmente característico que, nas literaturas de todas as regiões em que a influência do barroco profundamente se exerceu, o drama represente o capítulo mais marcante da sua história nos séculos XVI e XVII». Esta tensão entre géneros artísticos reforça e enriquece ainda mais a dinâmica gerada pela especialização da criação artística.

Juntamente com a diferenciação das artes e dos seus géneros existe e actua também a divisão horizontal e vertical da arte como conjunto e das suas componentes particulares. Esta divisão é determinada por formações como arte urbana — arte rural e arte superior — arte periférica (arte de «boulevard», «a mais modesta» das artes, isto é, a arte cujos produtores são pessoas sem instrução ou com um mínimo de instrução de base e especializada), a arte de gerações diferentes que criam em simultaneidade, a arte «feminina» (por exemplo a novela feminina), a arte para crianças, etc. Um exemplo de divisão horizontal é a distinção entre arte urbana e arte rural; um exemplo de divisão vertical é o desdobramento em arte superior e arte periférica. Como já se depreende dos exemplos enumerados acima, que estão longe de esgotar a variedade possível, estas diversas formações cruzam-se frequentemente entre si; às vezes surgem duas formações opostas, cada qual a abarcar todo o âmbito da arte, que necessariamente se confundem ao entrar em contacto uma com a outra. Por conseguinte, há tensões recíprocas entre as formações —

tensões que também aumentam devido à relação entre a divisão da arte em formações e a organização da sociedade. As várias formações que mencionámos estão ligadas a determinados grupos (meios e estratos) sociais, mas essa ligação não é absolutamente unívoca: os indivíduos pertencentes a determinado grupo social diferem frequentemente em interesses artísticos: assim, por exemplo, até no meio da arte superior, característica geralmente de uma certa camada social, o gosto dos indivíduos se diferencia em conformidade com a idade, o sexo, a origem (quando o indivíduo procede de uma camada social diferente daquela a que agora pertence). E assim aparece uma grande variedade (que, bem entendido, tem a sua regularidade e por isso se presta à investigação), que dá o seu contributo para a interpretação e influência recíproca das várias formações artísticas. Mediante esta interpenetração e estas influências recíprocas, o processo evolutivo da arte converte-se numa corrente de estratos diferenciados, mas que formam um processo, de maneira que, do ponto de vista metodológico, não é correcto investigar isoladamente a evolução de seja que ramo for da criação artística — nem mesmo da arte superior, que costuma ser objecto privilegiado da história da arte: não é correcto fazê-lo sem ter em linha de conta as outras formações, que só aparentemente são secundárias. Também não se pode deixar o estudo destas formações «secundárias» à sociologia com o pretexto de se tratar de mera consequência da organização social: como já dissemos, as relações entre as várias formações sociais e as formações da arte estão longe de ser unívocas. Além disso, a dinâmica introduzida na evolução da arte pela divisão em formações tem também a sua justificação interna, independente dos processos sociais: é o cruzamento recíproco de formações que se apresentam aos pares. A significação que a investigação das formações tem na teoria geral e especial da arte consiste em que as formações consideradas secundárias, e por vezes, mesmo, excluídas da arte, oferecem uma visão muito mais clara que a arte superior quanto a alguns aspectos fundamentais da arte: assim, por exemplo, o estudo de formações líricas como a canção popular, a canção de feira, a canção de rua ou a canção de cabaré mostra mais claramente a variedade das funções da poesia lírica (e, por conseguinte, também, a sua relação com a vida) que o estudo exclusivo da lírica superior, em que os deslocamentos funcionais são consideravelmente atenuados.

O terceiro princípio da diferenciação interna da arte é a sua vinculação às várias nações e regiões. A arte que aparece numa certa região liga-se a ela por uma tradição local inin-

terrupta que actua na significação e no processo de criação de cada obra que se integre no seu contexto e na sua linha evolutiva. Um laço exterior significativo é o local de origem de quem cria a arte de uma determinada nação ou região, e as características da criação que dessa origem se deduzem. Mas nem todos os indivíduos criadores são sempre de origem local, e a participação de um elemento exterior pode reflectir-se na evolução imanente de muitos variados modos, em conformidade com a situação evolutiva do momento, o carácter das tendências artísticas trazidas pelo elemento criador exterior, o carácter colectivo ou individual da sua participação, etc. Além destes laços gerais entre a nação ou região e a sua arte, há ainda alguns veículos específicos, referentes apenas a cada uma das artes em particular, como, por exemplo, na literatura a língua nacional ou um dialecto regional, que constituem o material linguístico, na arquitectura a imprecisão das criações, etc. A ligação da criação artística a uma nação ou a uma região tem intensidade variável conforme a época (assim, por exemplo, na Idade Média, a localização regional da tradição artística, principalmente plástica, era um factor muito mais poderoso de diferenciação artística que na actualidade) e é qualitativamente variada, especialmente do ponto de vista funcional (assim, por exemplo, a arte nacional pode umas vezes servir, antes de mais, para a representação nacional e outras vezes pode ser um factor de autoconservação regional; numas ocasiões pode destacar o carácter nacional particular e independente e noutras ser um mediador da integração do conjunto nacional num contexto cultural mais amplo, etc.). A significação da arte nacional e regional na cultura consiste em que ela destaca «os nossos» vínculos com o passado, por vezes ocultos; veja-se Dyk: *Veliky Mág (O grande mago)* e Tyl: *Jirikovo videní (A visão de Jiri)*. Como na diferenciação do todo da arte em artes particulares e na sua diferenciação em formações verticais e horizontais, também a diversificação em diferentes tradições (estruturas) nacionais e regionais acarreta a influência e interpenetração de tais tradições particulares. Os vínculos exteriores formam-se, por exemplo, pelas influências políticas e sociais (o carácter internacional da nobreza, a sua solidariedade internacional), pelas escolas artísticas, pelas traduções e pela leitura de obras estrangeiras, pelas passagens e estadias dos artistas noutras regiões e noutros países (que às vezes são múltiplas: El Greco, pintor espanhol de origem cretense e de escola veneziana), pela importação das obras estrangeiras, pela atracção dos grandes centros artísticos; nos tempos actuais, ainda pelas galerias artísticas,

pelas revistas, etc. A tradição local — seja ela nacional ou regional — assimila a seu modo os elementos artísticos transmitidos dessa maneira, dá-lhes um sentido novo, integrando-os no seu contexto, e recria-os segundo a sua própria imagem, transformando-se naturalmente, também ela, sob a sua influência. As relações entre elementos locais e exteriores são, pois, variadas, havendo diversas intensidades de assimilação (Eslováquia) ou diversas capacidades de integração de elementos exteriores (França). A influência exterior serve às vezes apenas de impulso inicial, contribuindo para um claro desenvolvimento das tendências resultantes de uma anterior evolução local. Por isso mesmo, a diferenciação da arte segundo os países e as regiões só pode ser vista, com toda a sua significação para a evolução, por um observador sensibilizado para a correlação imanente de *todos* os factores que põem em movimento a estrutura artística.

A diferenciação interna da esfera geral da arte é, portanto, muito complexa. A sua complexidade acentua-se pelo facto de que os três princípios de divisão que mencionámos (as várias artes, as formações horizontal e verticalmente repartidas, as estruturas artísticas nacionais e regionais) não só actuam simultaneamente como se interpenetram mutuamente. Assim, por exemplo, a divisão resultante da especialização da criação em várias artes e em vários géneros artísticos cruza-se, por vezes, com a divisão em formações verticalmente dispostas: «Na nossa literatura da primeira metade do século XVII, designada por literatura barroca... a produção mais abundante manifesta-se no *drama eclesiástico*, representado por uma grande quantidade de formações, a começar pelas declamações mais ou menos melodramáticas e a terminar por obras teatrais bastante complicadas e bem construídas. Há também o *drama laico*, no qual se manifestam certas tendências moralistas, mas cujas acções decorrem no mundo profano e se regem pelo seu ritmo e pelas suas leis. *E estas duas linhas subdividem-se em drama culto* por excelência, quer dizer, o drama escrito por pessoas com cultura literária e que criam de acordo com certas formas literárias, e em *drama popular*, cuja produção não só superou, pela sua abundância, a produção de outras épocas mas também determinou, em diversos sentidos e no interior do seu domínio, a criação popular das épocas seguintes» (Z. Kalista na introdução ao seu livro *Teatro Rural e de Rua do Barroco Checo*, 1942, p. 6). A ligação mútua entre os vários princípios da divisão manifesta-se, neste caso, no interior de uma mesma arte — mas de um modo muito sugestivo. No entanto, esta ligação não esgota a complexidade

da diferenciação da arte. Juntamente com os três princípios fundamentais da divisão, que têm validade permanente, existem ainda critérios temporários que decorrem da própria evolução: as correntes e escolas artísticas. Esses critérios confundem-se, formando combinações muito variadas com os princípios permanentes: há, por exemplo, correntes e escolas que dividem em várias tendências a evolução de uma determinada arte nacional e outras que abarcam, simultânea ou sucessivamente, amplas esferas de muitas artes nacionais; há também correntes artísticas limitadas a artes particulares ou até aos diversos géneros destas, e há outras que se manifestam em várias artes diferentes. Por vezes as correntes artísticas descem, ao envelhecer, da arte superior para as formações inferiores, chegando até ao limite periférico; outras vezes, pelo contrário, uma determinada corrente da arte superior procura novos impulsos na periferia da arte, etc.

Há, no entanto, que mencionar outro factor importante que, por si, não determina a diferenciação interna da arte mas, por outro lado, acentua a eficácia da diferenciação determinada pelos princípios anteriormente descritos. É a *diversidade do ritmo evolutivo*, das diversas artes, das diversas formações horizontais e verticais, da arte das diversas nações, etc. Essa diversidade determina que, em cada momento, esteja presente na evolução da arte toda uma série de graus evolutivos que se manifestam, do ponto de vista da evolução de uma só série (por exemplo, de uma só arte nacional), como sucessivos; a sucessividade evolutiva projecta-se assim num único ponto temporal e o ritmo evolutivo transforma-se, na acção recíproca das várias linhas evolutivas, de assunto quantitativo em factor qualitativo. Assim, por exemplo, a divisão vertical da arte distingue-se, geralmente, pelo atraso das formações inferiores em relação às superiores; quando de uma influência de uma formação inferior sobre a arte superior sucede muitas vezes que, por tal influência, a arte superior entra em contacto com alguma das fases anteriores da sua própria evolução (assim costuma acontecer, por exemplo, quando a arte superior se vê influenciada pela criação artística popular que conserva a tradição mais antiga superior, «decadente» e, bem entendido, transformada). O atraso evolutivo não é, portanto, sempre um factor negativo, visto que, no caso mencionado, actua como estímulo para uma nova evolução. Fenómeno semelhante se verifica também no contacto entre as artes de nações diferentes quando uma delas está evolutivamente atrasada. Max Dvorak mostrou-nos isto de maneira muito sugestiva ao tomar como exemplo a participação da pintura italiana na supera-

ção evolutiva da concepção gótica, no seu estudo «O Novo evangelho» [tradução checa de Pecírka no livro *Umeni jako projev ducha* (A arte como manifestação do espírito), 1936], onde diz (p. 25): «A participação da Itália... na criação da arte gótica foi insignificante; por isso, poderia parecer-nos que a arte gótica italiana era — do ponto de vista do estilo gótico e no período do seu grande auge entre os séculos XI e XIV — uma arte esgotada e atrasada. Mas os italianos conservaram (...) das ciências clássicas exactas, consideráveis restos da cultura formal, independentes dos ideais metafísicos tão infiltrados na cultura nórdica». Esse atraso possibilitou o fenómeno evolutivo de um Giotto, que superou na pintura o estilo gótico: «(Giotto) não parte da interpretação (medieval) teológico-transcendente do mundo mas sim da correlação natural das coisas ou, dizendo de outro modo, das leis naturais objectivas como as conhecemos através da experiência profana e da concepção sensorial. (Por isso) Giotto estabeleceu, como norma indispensável de todas as composições pictóricas, não apenas a base espacial natural mas também todo o sector do espaço no qual se situam as personagens, isto é, a relação espacial natural. Na concepção *grega*, a relação natural entre as coisas constituía a norma fundamental da imagem do mundo exterior. A significação da arte de Giotto consiste no seu regresso, propriamente dito, à visão clássica do mundo exterior» (frases seleccionadas nas páginas 19-24 do estudo citado; a palavra «grega», sublinhada por nós). O atraso de uma das artes nacionais do contexto europeu possibilitou, pois, uma grande transformação evolutiva de toda a pintura, estabelecendo contacto entre uma fase muito anterior e as tendências evolutivas actuais. Mas o atraso pode ter consequências evolutivas positivas não só para a interacção evolutiva das diversas séries da arte mas também para a própria série em atraso: o carácter particular da construção poética da obra de K. H. Mácha resulta, até certo ponto, de Mácha empregar os «clichés» estilísticos e as imagens do romantismo, já gastos, adaptando-os ao contexto de tal maneira que adquirissem uma nova eficácia artística (veja-se o estudo «Genetika smyslu v Máchove poezii» na miscelânea *Torzo a tajemství Máchova díla* — A genética do sentido na poesia de Mácha / Tronco e segredo da obra de Mácha, 1938). Numa arte nacional que ficou para trás em relação às outras e que procura «recuperar» o tempo perdido aparecem por vezes fenómenos extraordinários que, de facto, são a síntese de várias fases evolutivas; assim, na poesia checa, a obra do poeta J. Vrchlicky corresponde simultaneamente ao romantismo e ao par-

nasismo — e disso decorre, em parte, a sua grande envergadura. Também casos como o de Mácha e como o de Vrchlicky — embora se produzam numa só linha evolutiva e não no contacto recíproco de várias linhas — são resultado do atraso relativo de tal série em comparação com as outras séries paralelas; também nesses casos se pode dizer que o ritmo evolutivo, entrando em contacto com a diversificação da arte, se transforma, de fenómeno quantitativo, em qualidade evolutiva.

2.

Como se depreende das reflexões que precedem, a estrutura interna da esfera da arte, tanto no seu todo como nas suas partes constituintes, não é um estado mas um processo em incessante desenvolvimento. Apreciando este processo do ponto de vista global da arte, surgem-nos, antes de mais, todas as influências recíprocas, as interpenetrações e as separações das diversas componetes (séries evolutivas), isto é, das várias artes, das formações horizontais e verticais, etc. Observando-o do ponto de vista mais concreto de qualquer das séries evolutivas, o processo aparecer-nos-á como uma sucessão de mudanças em que uma parte da estrutura da série (por exemplo, de uma determinada arte nacional) permanece sempre no estado presente, conservando assim a identidade da série, enquanto a outra parte se vai transformando. Se, finalmente, concentrarmos a atenção num único ponto, quer dizer, numa única transformação evolutiva de uma única série, tal como se manifesta numa determinada obra ou num determinado grupo de obras aparecidas ao mesmo tempo, a dinâmica evolutiva apresenta-se-nos sob forma de uma motivação múltipla e simultânea que provoca a mudança e determina o seu carácter. Assim, por exemplo, a motivação das várias transformações evolutivas da poesia neocheca não pode ser captada plenamente se não se considerar que, no século XIX — juntamente com as influências das literaturas de outras nações —, a sua evolução foi repetidamente influenciada pela poesia popular e semipopular (por exemplo, as canções de feira), assimilando de cada vez um seu aspecto diferente; também foi por diversos tipos de géneros literários «periféricos», como as estrofes de cabaré (veja-se a «intergeração» de J. Mach e dos seus companheiros) ou as leituras populares (por exemplo, os romances de aventuras). Além disso, há que encarar não só as intervenções negativas, mas também as positivas, do atraso evolutivo na poesia neocheca (veja-se o que já mencionámos

a respeito da obra poética de Vrchlicky); e, por fim, temos de contar com a influência latente da tradição barroca sobre uma parte considerável da criação do século XIX — tradição que nunca funcionou como ideal evolutivo que fosse necessário continuar mas que, como apontou Kalista, entrou «na carne e no sangue da nossa literatura» como coisa natural. Há que supor que, em cada fenómeno particular, vão coincidir várias destas motivações ao mesmo tempo, destancando-se, bem entendido, a motivação mais profunda que surge sempre da própria série em evolução — como, por exemplo, na obra de Vrchlicky atrás citada, a necessidade de actualizar a entoação do verso para compensar a monotonia do metro regular a que se tinha chegado gradualmente com o paulatino abandono do verso romântico.

A evolução interna da arte é, pois, por si própria, muito complexa. Mas a arte não evolui no vazio, antes se encontra perante as influências que lhe chegam do exterior. Estas influências, no entanto, não actuam — como julgava a antiga metodologia — como causas das quais decorra, de modo unívoco, a nova situação da arte; antes abordam o conjunto das motivações internas de cada mudança evolutiva e estão ou em harmonia ou em contradição com as suas diversas componentes. Só a resultante de todas as forças actuantes, quer dizer, de todas as influências internas e externas, determina univocamente o carácter da mudança próxima. Assim, por exemplo, na literatura checa, *A Dignidade da Natureza* de Polák foi determinada tanto pela necessidade interior de renovação rítmica (eliminação da monotonia do verso de Pushmacher) como pela tendência da língua checa daquela época para criar neologismos (veja-se as traduções poéticas de Jungmann) ou pela influência da poesia estrangeira (o aparecimento da chamada poesia descritiva) e, finalmente, pela necessidade extra-artística, quer dizer, externa, de conseguir uma massa de leitores mais culta para a literatura checa.

O axioma da imanência evolutiva não significa, portanto, a omissão das motivações exteriores mas supõe unicamente o postulado segundo o qual a *conexão* evolutiva tem de ser buscada dentro do próprio fenómeno em evolução (no nosso caso, dentro da arte) e mesmo, e principalmente, dentro da série evolutiva em causa, quer dizer, da literatura, ou desta ou daquela literatura nacional, etc. Mas voltemos à motivação exterior. Quais são os seus recursos? Antes do mais, o portador da arte é a sociedade humana cujos destinos e cujas mudanças se reflectem na sua evolução (a evolução social, política, nacional, etc.). Mas, além disso, a arte é um dos aspectos da

criação humana, e por conseguinte está em permanente relação com as suas outras esferas: com a produção dos bens materiais (artesanato, produção industrial, etc.) e com as esferas dos valores espirituais (filosofia, ciência, religião, ideologia). A estrutura da arte é constituída por um conjunto de normas que estão na consciência colectiva, o que explica os contactos da arte com outros sistemas de normas, como, por exemplo, com o sistema linguístico, com o sistema ético, com os «costumes» que determinam o comportamento do homem (as normas de conduta social, as regras da prática da vida, etc.). Tendo um autor e portador comum, que é o homem, o homem de uma época, de uma sociedade e de uma nacionalidade determinadas, e que tem uma determinada atitude perante a realidade, todas as esferas mencionadas — incluindo a arte — manifestam certos paralelismos evolutivos. Este facto é evidenciado, principalmente, quando as relações recíprocas das várias esferas da cultura (no mais amplo sentido da palavra) e as relações destas com o homem são explicadas de maneira estritamente causal. Semelhante interpretação não está muito afastada da opinião segundo a qual a arte de uma dada época é dedutível univocamente, por exemplo, da situação da sociedade do «espírito da época», da sua concepção do mundo, etc., ou, pelo contrário, segundo a qual, a partir da arte de uma dada época, poderemos avaliar o estado da sociedade, da sua concepção do mundo, etc. Mas é exactamente a arte que demonstra com clareza que nem as relações entre a cultura e o homem nem as relações entre as várias esferas da cultura são unívocas: e, na realidade, a obra de arte pode vir a ser característica não só da sociedade, nação, etc. em que apareceu como também da sociedade, nação, etc. que recebe a obra já pronta, embora a organização desta sociedade e a sua atitude perante a realidade sejam diferentes da organização e da atitude noética da sociedade que efectivamente a criou (Hennequin). Nem o próprio carácter paralelo da evolução dos vários ramos da cultura costuma ser absoluto. Já assinalámos que o ritmo evolutivo de todas as séries artísticas não costuma ser o mesmo, e outro tanto podemos afirmar quanto ao conjunto da cultura; o grau evolutivo alcançado por uma esfera numa dada fase pode não ser acessível às demais esferas senão na fase seguinte, etc. Por isso mesmo a actual investigação dá preferência à premissa da evolução autónoma das várias esferas e concentra a atenção mais nos contactos *recíprocos activos* entre as esferas que no paralelismo passivo da sua evolução.

A evolução da arte decorre, pois, sobre a base dos contactos recíprocos contínuos com outros domínios da vida ou da actividade humana; esses contactos funcionam, como dissemos, como impulsos exteriores. Intervêm de dois modos na evolução da arte: *indirectamente*, como portadores de impulsos evolutivos internos, ou *directamente*; as intervenções evolutivas exteriores não são, portanto, separadas por uma fronteira nítida dos impulsos internos da imanência evolutiva, antes em parte se confundem uns e outros. No primeiro caso, quer dizer, quando a intervenção heterónoma (exterior) se confunde com a imanência evolutiva, essa intervenção não traz mais que uma iniciativa, enquanto que o aspecto qualitativo da mudança evolutiva surgida desse impulso não deixará de ser assunto interno da arte como tal. Assim sucede, por exemplo, quando, quer como resultado de uma evolução social lenta quer mediante uma modificação imprevista, vem a primeiro plano um estrato social até então subordinado mas que tem uma tradição artística própria. Essa tradição ocupará o lugar daquela que até ao momento foi arte oficial, desalojando-a da sua posição dominante ou fundindo-se com ela numa síntese evolutiva. Assim o impulso exterior gera um movimento imanente que tem como resultado a transformação da divisão vertical da arte em causa. A acção directa do impulso exterior produz-se, por exemplo, se uma determinada concepção da realidade, derivada da investigação científica, der um impulso à modificação da base noética da estrutura da arte e, por conseguinte, também à transformação da própria estrutura. Outro caso de intervenção exterior directa produz-se, por exemplo, quando a criação artística está sujeita a normas vindas de outra esfera — por exemplo, as normas de origem religiosa na Idade Média. Mas até estas intervenções directas se transformam mais tarde, com a evolução posterior da arte, em impulsos evolutivos internos: assim, por exemplo, as normas extra-artísticas, quando fazem já parte da arte, convertem-se em componentes das contradições dialécticas internas do processo artístico e, fundindo-se com as tendências imanentes da sua evolução, actuam daí em diante em síntese com elas como novas forças imanentes. Cada resultado de uma intervenção exterior é assim *reabsorvido* pela dinâmica da evolução imanente. Por vezes, podemos mesmo observar que, enquanto a evolução imanente não for capaz de reabsorver a intervenção exterior, o impulso exterior, ainda que seja forte, fica sem efeito imediato e só se realiza quando a evolução imanente estiver em condições de o reabsorver; como exemplo, recordemos o conhecido facto de a arte cristã primitiva ter

seguido, durante algum tempo, a tradição da arte anterior a ela sem a modificar. Porém tudo isto é válido apenas enquanto a intervenção exterior não vier interromper a continuidade da linha evolutiva imanente da arte; só então a sua acção se manifestará como uma consequência mecanicamente unívoca de uma causa exterior. Em todos os outros casos, isto é, naqueles em que se não dá uma interrupção *completa* da linha evolutiva imanente, a intervenção exterior associa-se, como componente energética igual (quer dizer, não superior, por princípio), à acção das tendências evolutivas internas da estrutura da arte. É a resultante desta acção comum não é uma *consequência* directa de nenhuma das energias que participaram na sua formação mas sim a sua *síntese*. A síntese pura da intervenção exterior com as tendências imanentes, carente do mínimo vestígio de causalidade, é um caso extremo; do mesmo modo, por outro lado, o é também a intervenção puramente causal de um impulso exterior. Entre estes dois pólos contraditórios há uma grande quantidade de cambiantes de transição. No caso das intervenções intensas do exterior podemos observar por vezes que a reabsorção da intervenção é precedida de um forte abalo na estrutura da arte, por um momento de insegurança que atesta a luta entre a causalidade e a imanência. Os impulsos evolutivos — tanto internos como externos — hierarquizam-se ao entrar na estrutura, quer dizer, configuram-se em relações recíprocas de subordinação ou superioridade. Por isso, a síntese de impulsos que actuam simultaneamente deriva não só das suas qualidades mas também da sua formação hierárquica: o impulso que mais a determina é aquele que se destacou e veio a primeiro plano, etc. A graduação hierárquica dos impulsos é dada, em parte, pelo estado evolutivo anterior da estrutura e, em parte, depende de uma decisão livre.

Chegamos agora ao momento em que o *indivíduo* intervém na evolução da estrutura, na medida em que é o indivíduo o sujeito daquele decisão. Neste aspecto, nenhum género da criação artística pode ser posto de lado — nem mesmo a chamada criação popular colectiva. A sua «colectividade» não consiste no facto de o acto de criação ser colectivo, mas sim no de a obra individual (ou a variante da obra) adquirir existência durável apenas através da aprovação (sanção) colectiva; se não receber essa aprovação espontânea desaparecerá sem deixar rasto. Nos meios da criação colectiva há também indivíduos de quem se sabe que distinguem numa ou noutra disciplina da criação (extraordinários compositores de canções, etc.). Tão-pouco a diferença entre o indivíduo criador e o

receptor é intransponível do ponto de vista da sua influência na evolução da estrutura artística: em certos períodos da evolução, e especialmente em certas artes (por exemplo, na arquitectura), encontramos frequentes casos em que a participação do cliente na intenção da obra e na sua execução teve considerável importância. Do indivíduo depende, como dissemos, em considerável medida, a forma da hierarquização dos impulsos evolutivos internos e externos que actuam, mediante determinada obra ou grupo de obras, sobre a estrutura da arte. O papel do indivíduo não é, pois, o de um mero portador passivo dos impulsos evolutivos internos e externos: mediante a hierarquização dos impulsos, introduzidos na arte por uma personalidade determinada, surge uma qualidade nova, que é a contribuição de uma decisão criadora singular de um particular indivíduo («a decisão» tanto pode ser consciente como inconsciente). Na evolução da arte, embora esta seja regida pelo conjunto de leis naturais imanentes, tem importância enorme o facto de, num dado momento, a evolução ser influenciada por determinado indivíduo — precisamente este e não outro qualquer —, apesar de o reportório dos impulsos evolutivos sintetizado pelo acto de tal indivíduo existir independentemente dele e de, globalmente, poder ter sido preparado pela evolução anterior e pelas causas externas. Podemos, então, supor que as importantes mudanças evolutivas, ou pelo menos aquelas que com evidência se mostram ligadas a uma grande personalidade (por exemplo, na história da poesia checa, Mácha, na história da música checa, Smetana), se dão, em grande parte, graças a essa personalidade e poderiam não se ter produzido, ou pelo menos poderiam ter degenerado, se naquele dado momento tal personalidade não tivesse aparecido. Pelo contrário, pode-se também supor que nem mesmo uma forte personalidade encontra possibilidade de intervir na evolução da arte se, na situação dada, não houver necessidade objectiva de uma intervenção evolutiva correspondente à estrutura das suas disposições. No entanto a influência das personalidades na evolução da arte não se limita unicamente à hierarquia dos impulsos evolutivos, antes intervém — apenas em parte, bem entendido — na própria selecção dos impulsos. Assim, por exemplo, quando a evolução da arte é influenciada por uma determinada tradição artística regional ou por alguma formação periférica da arte, isso sucede, regra geral, graças ao indivíduo que originariamente foi influenciado por tal tradição ou formação. Nesses casos, o indivíduo é, aparentemente, um mero portador passivo do impulso evolutivo com que, sem intenção, entrou em con-

tacto; mas é preciso considerar que, por um lado, em cada situação concreta há um portador determinado por um conjunto singular de circunstâncias e, por conseguinte, ele é o único portador possível (quer dizer, não só é uma pessoa com determinada origem mas também um artista que possui as características correspondentes às necessidades evolutivas do momento) e, por outro lado, o conhecimento de uma determinada tradição artística regional ou periférica, só por si, poderia ficar sem aproveitamento. O impulso evolutivo converteu esse conhecimento em aspiração incondicionada do indivíduo a exercer influência sobre a evolução da estrutura artística. A influência do indivíduo na evolução da arte é, portanto, fundamental e necessária. Mas a concepção actual, embora não considere a personalidade e a obra do artista como mero produto passivo de causas objectivas, também não sublinha unilateralmente a sua não predeterminação. A predeterminação e a não predeterminação são dois pólos igualmente necessários e sempre activos que alcançam um novo equilíbrio em cada intervenção na estrutura da arte. A sua relação recíproca também não é a de contradição entre a causalidade e as leis naturais, já que, à parte o facto de o conceito de causalidade ter validade relativa na evolução (o que parece causal do ponto de vista da estrutura da arte pode ser uma consequência natural da evolução de uma estrutura de ordem superior — da cultura no mais amplo sentido da palavra), a personalidade do artista representa sempre, e exactamente por meio da sua singularidade e da singularidade do homem em geral, a constituição humana fundamental, tanto física como psíquica. De facto, exactamente aquelas componentes da criação que se encontram, graças à sua individualidade e à singularidade que dela decorre, fora do condicionamento histórico estão também, necessariamente, arraigadas na essência geral do humano. Essência essa que permanece sem mudança e fora do alcance das influências que determinam os aspectos evolutivos da cultura no seu todo e nas suas diversas disciplinas. Mediante as intervenções do indivíduo se renova, pois, permanentemente, o contacto entre o homem genericamente considerado e a arte.

Do ponto de vista da evolução ininterrupta da arte, o indivíduo aparece como um factor *geral e permanente* que exerce a sua influência de modo incessante, mediante personalidades diversas que intervêm no processo da arte no sentido da sua singularidade, mas ao mesmo tempo apenas como membros de uma linha contínua e, simultaneamente, múltipla. Os indivíduos distinguem-se nessa linha tanto pela qualidade

das suas intervenções como pela intensidade destas, intervindo cada um deles *de acordo com o grau* da sua não pre-determinação e segundo a condescendência manifestada, perante as suas intervenções, pela estrutura da arte. A intensidade da intervenção, isto é, a profundidade e a amplitude com que uma determinada personalidade influencia a evolução da estrutura da arte, é característica dessa personalidade; mas, do ponto de vista da evolução geral, até uma poderosa intervenção individual não é mais que uma das maneiras de produzir mudanças evolutivas; um efeito de igual grandeza pode ser produzido, noutras circunstâncias, por uma grande quantidade de intervenções de indivíduos fracos que, porém, actuem em massa ou que actuem no mesmo sentido durante muito tempo. Na óptica da evolução supra-individual, não se faz questão de um ou outro indivíduo, antes se faz da relação que numa dada fase evolutiva existe entre a estrutura da arte e o factor evolutivo individual em geral. No centro do interesse científico pode colocar-se também cada personalidade particular em si e por si própria, mas então o interesse do investigador recairá noutra problemática: questões acerca da estrutura da arte, questões acerca da evolução da personalidade desde o início até ao final da sua actividade artística, entre elas a questão da relação entre esta evolução individual e a evolução artística do momento (assim, por exemplo, a evolução da personalidade foi paralela à evolução da arte? e, se assim for, foi graças à força daquela personalidade que se conseguiu modificar a direcção da evolução da arte, ou, pelo contrário, isso se deu pela adaptabilidade passiva do indivíduo ao processo evolutivo?, ou porventura a evolução do artista se separou da evolução da arte?), etc. Também uma investigação deste tipo é indispensável para o estudo da evolução geral da arte, e constitui mesmo a premissa para a exacta inclusão de um indivíduo no processo; mas tal investigação só é possível quando o centro de atenção é transferido, da evolução geral, para a personalidade isolada. Enquanto o investigador tiver presente, antes do mais, o processo supra-individual, a personalidade só lhe será acessível como factor evolutivo geral e, na sua essência, também supra-individual.

A intervenção do indivíduo no processo evolutivo da arte realiza-se por meio da *obra*. Só mediante esse recurso «material» (isto é, sensorialmente perceptível) se pode realizar a influência na estrutura imaterial que existe e se desenvolve na consciência colectiva. Mas que é a obra? Quando a apreciamos do ponto de vista da evolução da estrutura da arte, aparece-nos como uma mera realização de um determinado

momento evolutivo da estrutura. Por isso mesmo, nos meios em que mais acentua a estrutura (ou seja, o legado comum) que o indivíduo e a sua obra, a delimitação da obra enquanto criação singular e isolada das outras é quase imperceptível. Assim, na canção popular, de uma reprodução para outra produzem-se mudanças, por vezes fundamentais — estrofes inteiras passam de uma canção para outra, de tal modo que costuma ser difícil distinguir meras variantes de canções autónomas. Na arte plástica popular não são excepcionais as obras totalmente ocasionais — como desenhos feitos a sabão sobre vidro ou traçados na areia do chão, que, pela sua transitoriedade, são exemplos sugestivos da subordinação das realizações individuais à estrutura imaterial, mas supra-individualmente válida (veja-se *Putování za lidovým umením* — A peregrinação em busca da arte popular, de Melniková-Papoušková). Igualmente casuais nos parecem as obras artísticas quando as apreciamos em relação com outras obras surgidas do mesmo contexto temporal ou local; nesse caso elas parecem-nos meros representantes de uma determinada escola ou corrente artística, de uma determinada tradição regional, etc. Esta concepção pode ser sugestivamente ilustrada, por exemplo, pelas esculturas medievais, que representam de maneira tradicional um tema estabilizado e, portanto, independente da escolha do indivíduo (o tipo da *bella madona*, etc.). Este caso e outros semelhantes são, porém, apenas manifestações eloquentes da tendência tipificadora — presente e activa, embora por vezes de modo oculto, em toda e qualquer produção artística. Sob o influxo dessa tendência, as obras agrupam-se em géneros artísticos. Mas a obra da arte terá um aspecto totalmente diferente daquele que tinha nos dois casos anteriores quando a observarmos do ponto de vista da sua própria finalidade, apreciando-a como signo estético autónomo, destinado a facilitar ao receptor um determinado modo de conceber e viver a realidade, expresso na obra pelo autor. Desse modo, faz-se, de repente, valer a singularidade da obra; no momento da percepção, a obra exclui do campo de interesses do receptor tudo o que está fora dela e assume, ela própria, o papel de interpretação universalmente válida e completamente exaustiva da realidade em geral, concebida segundo uma determinada perspectiva insubstituível. O que assim actua sobre o receptor não é, todavia, a obra «material», mas o objecto estético imaterial formado na mente do receptor por meio da projecção da obra «material» sobre o fundo do estado evolutivo da estrutura da arte: as convergências e divergências da obra com este estado são percebidas pelo receptor como

características da singularidade da obra. Mudando o estado evolutivo da estrutura sobre cujo fundo é percebida a obra, muda também o objecto estético: a mesma obra «material», se sobreviver aos coetâneos do seu autor, corresponderá, na sua vida seguinte, a toda uma série de objectos estéticos. Mas já no momento da sua aparição ela pode equivaler a vários ao mesmo tempo, no caso de entrar em contacto com receptores de gerações diferentes, de diferentes meios sociais, etc. A gama dos «objectos estéticos» de uma só obra é, pois, um mediador entre a fixação estática da obra como criação singular e a variabilidade infinita da estrutura da arte. Mas a consciência da existência de toda uma multidão de objectivos estéticos ligados a uma obra é já uma consequência e um sintoma da atitude teórica assumida perante a arte. A percepção e a vivência espontâneas recebem o objecto estético, temporariamente ligado à obra, como entidade invariável; a obra aparece como signo singular sem transformações, válido eternamente, e que inclui na sua significação a realidade inteira — signo no qual pode projectar-se e chegar à sua totalidade qualquer personalidade humana, tanto a do autor como a de qualquer dos seus receptores. Daí a exigência do reconhecimento ilimitado do valor «eterno» na arte. Se for entendida de maneira adequada, uma obra singular esgotará, na óptica do receptor, e precisamente pela sua singularidade, toda a expressão e todo o conteúdo do conceito de «arte».

Notas

(¹) Bozena Nemcová (1820-1862). Escritora de relatos de costumes e populares. *Babicka* (A Avó) é um dos mais famosos contos da literatura eslava. Ver nota 1.2.23.

14. AS ARTES PLÁSTICAS (*)

Se nos perguntassem o que são as artes plásticas, a nossa resposta deveria partir — pelo menos pelo que à primeira vista parece — ou da definição das artes plásticas ou da sua enumeração; melhor ainda, das duas coisas ao mesmo tempo. Se, porém, assim procurássemos fazer, depressa veríamos que não é tão fácil como parece. A definição mais correcta, na nossa opinião, define as artes plásticas como sendo aquelas cujo material é constituído por corpos inanimados que actuam no espaço sem que tenha de se levar em conta o tempo. Esta definição, que delimita claramente as artes plásticas em relação à poesia, à música, ao teatro e à dança, pode provocar certas objecções — por exemplo, a arquitectura de jardins trabalha com um material vivo e a arte da iluminação, que é considerada como arte plástica, é, evidentemente, não apenas uma arte do espaço mas também do tempo. Também um teórico das artes plásticas tradicionais, no mais próprio sentido da palavra, poderia objectar que o decurso do tempo se manifesta nas artes plásticas sempre que nelas se faça a representação do movimento e que estas exigem para si o mesmo tempo real do seu espectador. Assim sucede, por exemplo, na arquitectura quando a forma de uma construção, ou do espaço circunvizinho a ela, obriga o espectador a dar uma volta ao edifício ou a atravessar várias zonas antes de nele poder entrar. O arquitecto, mediante tais recursos, determina a sequência temporal e a ordem de sucessão por que o receptor terá de perceber as várias partes da construção ou os seus aspectos particulares. Muitas objecções poderiam também surgir se

(*) Conferência pronunciada no Instituto para a Educação Nacional a 26 de Janeiro de 1944.

quiséssemos delinear uma caracterização geral das artes plásticas a partir da sua enumeração. A opinião vulgar é insuficiente, não apenas quanto àquilo que se deve considerar como arte plástica (por exemplo, se a fotografia é ou não uma arte), mas também no que respeita à classificação das artes tradicionalmente reconhecidas como tais. Há, por exemplo, quem considere a decoração como uma arte independente, como a pintura e a escultura; e também se sabe que algumas correntes da teoria da arquitectura, estreitamente ligadas à prática, sustentam, em substância, que a arquitectura não é uma arte. Depararíamos com estas dificuldades e com outras semelhantes se procurássemos caracterizar as artes plásticas a partir de uma sua definição e enumeração. Não são dificuldades absolutamente insuperáveis mas, ao tentar eliminá-las pouco a pouco, perderíamos de vista o nosso objectivo, que é penetrar na *essência* das artes plásticas.

Optemos então pelo caminho oposto. Quero dizer que não vamos admitir hipóteses absolutas, ficando prontos para deduzir, pelo raciocínio, tudo o que nos for necessário.

A primeira coisa que, ao tomar este caminho, faremos será a comparação de uma obra de arte plástica com um objecto natural. Imaginemos, ao lado um do outro, uma estátua de pedra e um bloco de pedra da mesma qualidade. Há, sem dúvida, muitos aspectos em que ambos os objectos se assemelham, e são mesmo mais do que à primeira vista parece: a estátua também já foi um bloco de pedra e não são raros os casos em que um escultor encontrou inspiração nas formas de um desses blocos. Por vezes, também uma estátua já concluída mostra nas suas formas os contornos do bloco de onde foi tirada. Por outro lado, se a estátua for de material macio (como, por exemplo, o arenito) e ficar exposta às inclemências do tempo, irá pouco a pouco tomando o aspecto de um vulgar pedregulho. Podemos ir ainda mais longe: a mais antiga versão da mais primitiva estátua, a do homem pré-histórico, não era mais que um simples pedregulho toscamente desbastado, não trabalhado. Escutemos as palavras de um especialista (K. H. Busse, I, 233): «A mera libertação do bloco de pedra da sua íntima ligação à superfície terrestre significa a sua primeira assimilação ao homem, à corporeidade humana. Ao levantar-se esse pedregulho, evidencia-se também o eixo vertical da figura humana, erguido pelo ponto onde esta contacta o solo». É, portanto, evidente que as analogias entre o pedregulho e a estátua são numerosas e que a transição entre eles é quase imperceptível. Apesar disso, a diferença entre uma obra de arte e um objecto da natureza é tão grande que a sua identi-

ficação, embora só se manifeste em casos extremos, nos parece paradoxal. Dir-me-ão: é claro, a obra de arte é produzida pela mão do homem, pela sua vontade, e a forma do objecto natural resulta de forças naturais como a erosão, o atrito, etc. Porém, cuidado: as coisas não são assim tão simples; um objecto natural também pode actuar sobre o espectador como uma obra saída das mãos humanas; são conhecidas rochas, parecidas com estátuas, cujas formas são resultado da erosão. A diferença entre a obra de arte e o objecto natural não consiste, portanto, na origem do objecto ou na participação ou não participação da mão e da vontade humanas no seu aparecimento, mas sim na própria constituição do objecto. Se a forma deste nos faz supor, ou melhor, intuir, um sujeito, ele não nos parece um objecto da natureza; só no-lo parece quando a sua forma age sobre nós como consequência mecânica das forças naturais. Por trás da obra de arte intuimos, pois, *alguém*, um sujeito genérico; mas o correspondente homem-autor e a sua vontade são para nós inacessíveis e por vezes desconhecidos — podem até, como já vimos, não existir. Dizendo com maior clareza: a obra de arte não se distingue do objecto natural pelo facto de haver um autor que a realizou mas sim por se manifestar como algo de acabado, de tal maneira que as suas formas descobrem uma única e determinada orientação. Dizemos, por isso, que a obra de arte em si, e sem se ter em conta o que está fora dela — sem se ter em conta, portanto, a personalidade real de quem quer que seja —, é intencional, revela intencionalidade. Juntemos a isto uma pequena mas importante observação: por vezes, não é só a constituição de um determinado objecto, mas também a atitude adoptada pelo receptor perante ela, que determina se esse objecto é ou não entendido pelo receptor como intencional. Assim, Leonardo da Vinci aconselhava os pintores mais jovens: «Se deres atenção aos muros recobertos de manchas ou às pedras de diversa mistura, e se não quiseres inventar uma cena, poderás aí ver semelhanças com paisagens enfeitadas de montanhas, rios, rochedos, árvores, planícies, grandes vales e colinas de formas variadas; poderás também ver batalhas diversas, gestos activos de figuras, rostos de estranho aspecto, vestidos e infinitas coisas que a seguir poderás passar para íntegra e boa forma. Com esses muros e essas pedras dá-se o mesmo que com o som dos sinos, em cujo toque encontrarás todos os nomes e palavras imagináveis». Por outras palavras: aconselhava-os a conceber as linhas e manchas aparecidas casualmente na tela como esboços intencionais dos seus quadros. Com o que anteriormente dissemos, afastámos

a obra de arte do homem-autor; mas, com esta última observação, aproximamo-la subitamente do homem-receptor. Já dispendemos grande esforço para demonstrar que a constituição e a organização da obra plástica não dependem necessariamente da vontade humana, e poderia agora parecer que, apesar disso, mediante o receptor, a fazemos depender da vontade do homem. Há que ter em conta que, entre o autor e o receptor, existe uma diferença fundamental: o autor é uma pessoa única e singular; o receptor é uma pessoa qualquer. O autor decide da constituição da obra e o receptor percebe-a já terminada e não pode modificar nada nessa constituição objectiva — no máximo, pode entendê-la de maneiras diversas. E esta sua concepção da obra só se manifesta num fogaz momento, ao passo que a própria obra continua a existir. Por isso podemos afirmar, depois mesmo de, por momentos, ter considerado o ponto de vista do receptor, que a obra de arte em si é criada intencionalmente e que um objecto da natureza, ao contrário, não tem intencionalidade e a sua constituição é casual. Esta diferença tem a validade de um princípio e é bem precisa: as transições e oscilações que se dão na prática, e às quais já várias vezes aludimos, não modificam nada na validade do princípio geral.

Terminamos assim o primeiro parágrafo das nossas reflexões com um resultado que não é destituído de significação: aclarámos o conceito de intencionalidade ao verificar que se trata de uma questão inerente à constituição da própria obra. Este resultado vai acompanhar-nos ao longo de todo o nosso estudo.

No entanto, ao definir a obra de arte como intencional quando comparada com o objecto natural, estamos ainda longe de chegar à essência das artes plásticas e mesmo à da arte em geral. De facto, o que dissemos sobre a intencionalidade é válido não só para a criação artística mas para toda a criação humana: qualquer objecto que o homem crie ou transforme para alcançar os seus fins guardará para sempre as marcas dessa intervenção. E, mesmo quando o autor já há muito deixou de existir, a constituição do objecto continua a mostrar-se como intencional — até quando já nem se sabe para que fins ele servia originalmente. Quando o arqueólogo, inclinado sobre uns achados, procura entre os fragmentos de pedras aqueles que mostram vestígios, por mínimos que sejam, de constituição intencional, não procura apenas obras de arte, procura também os instrumentos do trabalho do homem, os instrumentos da sua vida de todos os dias. Coloca-se-nos, portanto, a questão de saber se a intencionalidade não artís-

tica de algum modo se diferencia da intencionalidade não artística, ou prática, e em que consiste a diferença. Partiremos de um exemplo sugestivo. Suponhamos perante nós um instrumento de trabalho ou de qualquer actividade humana em geral, seja ele um martelo, uma plaina de carpinteiro, ou uma peça de mobiliário fabricada com estes instrumentos. Em qualquer dos casos não há dúvida de que se trata de uma constituição intencional. Quando concebemos estas coisas como objectos de uso prático, como instrumentos, apreciamos as suas características em função da finalidade a que se destina o objecto. É perante essa finalidade que avaliamos a forma e o material e todas as outras componentes, e a nossa atenção concentra-se sobre estas em função dela: aquilo que para essa finalidade não serve escapa à nossa observação; assim, por exemplo, é muito provável que nos não apercebamos da cor do cabo de um martelo. No entanto pode haver uma mudança decisiva se começarmos a ver de outro modo o objecto que tem finalidade prática, observando-o por ele mesmo. Nesse momento dar-se-á no objecto uma transformação estranha — pelo menos segundo a nossa maneira de ver. Antes do mais, far-se-ão valer também as características que anteriormente — porque não tinham nenhuma relação com a finalidade prática — eram omitidas ou até totalmente despercebidas (por exemplo, como já assinalámos, a cor). Mas também as características que anteriormente — porque eram úteis do ponto de vista prático — eram centro da nossa atenção aparecem agora noutra perspectiva. Tendo sido privadas da relação com a finalidade, que se encontrava *fora* do objecto, estas características entram em relações recíprocas no interior do próprio objecto e este aparecer-nos-á como se fosse formado por elas, ligadas entre si num conjunto único e indivisível. Quando a coisa é entendida do ponto de vista prático, a modificação de qualquer das suas características ou partes, efectuada no fito de a adaptar melhor ao seu objectivo, em nada modificaria a sua essência. Mas, quando apreciamos a coisa por si própria, parece-nos que a menor modificação de qualquer das suas características transformaria o objecto em qualquer coisa de diferente. Mais concretamente: a mudança da forma do encosto de uma cadeira, concebida esta como instrumento para estar sentado, significaria apenas uma nova fase da gradual adaptação à finalidade; no caso de uma cadeira em que a transformação de um conjunto de características fosse concebida por si própria, essa transformação significaria uma mudança da própria essência da cadeira. No primeiro caso conceberíamos a cadeira como instrumento que pode ser

fabricação em quantidades ilimitadas e no segundo caso concebê-la-famos como obra de arte, singular, que, embora possa ser imitada, não pode ser reproduzida. Com a singularidade, e, bem entendido, também com a exclusão da coisa que concebemos como obra de arte, se relaciona a tendência para a excluir do uso prático mesmo quando ela se adapta e convém a tal uso.

Conseguimos assim descobrir um limite muito nítido entre a obra de arte e o objecto prático. Fizemo-lo servindo-nos, como exemplo, de objectos que podem ser concebidos, sem mudança nenhuma na sua constituição, como uma ou outra destas duas coisas. Não é difícil encontrar objectos deste tipo, pois quase todos os instrumentos práticos podem ser entendidos em si próprios e para si próprios, pelo menos no momento em que os não utilizamos como tais e em que não consideramos a finalidade que habitualmente têm: cada um de nós viveu já momentos de interesse artístico por coisas de uso prático — por exemplo perante um novo instrumento, um móvel, etc. — que nessa ocasião não coincidiam na nossa mente com a ideia do uso prático. Mas, na maioria dos casos, também o instrumento de uso prático é criado de maneira especial se tiver de chamar a atenção do receptor sobre si próprio, sobre a sua constituição. Estamos a pensar nos produtos da chamada indústria artística, que às vezes são predeterminados, não para ser usados, mas para ser obras artísticas «com o aspecto» de objectos utilizáveis na prática — por exemplo as taças de cristal trabalhadas, as fontes e cascatas de cerâmica decorada, etc. No caso das obras de arte no sentido próprio da palavra, por exemplo quadros ou estátuas, é totalmente evidente que a atitude do espectador perante o objecto não depende do seu livre arbítrio, mas sim que a própria obra, pela sua constituição, provoca o espectador, obrigando-o a concentrar a atenção nela, no conjunto das suas características e na sua organização interna e a não procurar uma finalidade exterior para a qual a obra possa servir.

Chegámos, então, à conclusão de que os produtos da actividade humana que na sua constituição possuem indícios de intencionalidades se dividem — em linhas gerais — em dois grandes grupos. Os do primeiro grupo servem para um determinado objectivo; os do segundo destinam-se, se nos for lícito dizer, a ter a finalidade em si próprios. Os objectos do primeiro grupo podem ser designados, no sentido amplo da palavra, com instrumentos; os objectos do segundo grupo, como obras de arte. Cada um destes grupos se distingue por

uma determinada forma de constituição intencional: o instrumento insinua que se destina a servir; a obra de arte obriga o homem a adoptar uma atitude de mero receptor perante ela. No entanto, também vimos que a constituição do objecto não tem de actuar de maneira unívoca numa destas duas direcções; pelo contrário, há muitos casos em que o mesmo objecto pode ser simultaneamente entendido e avaliado como instrumento e como obra de arte. Acrescentemos ainda que toda uma arte plástica muito importante se baseia directamente nesta ambiguidade de constituição. É a arquitectura, cujas criações são, ao mesmo tempo, instrumentos (Le Corbusier disse mesmo: máquinas) e obras de arte.

Poderia parecer que tudo está agora esclarecido, mas é exactamente neste momento que começamos a ser assediados por perguntas que insistentemente exigem resposta. São as seguintes: se tanto o instrumento como a obra de arte são intencionais, porque é que a obra de arte se dirige a si própria? a palavra «intenção» implica já a ideia da orientação para um ponto diferente daquele em que no momento nos encontramos; mas é possível uma intenção que apenas se oriente para o seu ponto de partida? e outra pergunta: é claro que um objecto que serve tem uma utilidade. Mas que utilidade tem uma obra de arte, se nós dizemos que não serve para nada? Para o esclarecimento de todos estes problemas, que estão estreitamente ligados à própria essência da arte, temos de voltar a examinar cuidadosamente a intencionalidade, tal como se manifesta na obra de arte. Veremos então que, ao deixar de ter em consideração o objectivo exterior, a obra faz aparecer um sujeito, quer dizer, uma pessoa que criou intencionalmente a obra ou que a percebe como intelectual; é natural: a intencionalidade, perdendo a relação com o objectivo, liga-se ainda mais estreitamente à sua fonte humana. No caso de um instrumento da actividade prática, não nos interessamos nem pelo seu autor nem por quem o utiliza: que importância tem saber-se quem fabricou um martelo, ou quem o utiliza, quando sabemos para que serve? O importante é até que ponto se pode trabalhar bem e com segurança com esse martelo. No caso de um quadro ou de uma estátua, a questão da utilização não se coloca de modo nenhum e a atenção dirige-se necessariamente para o homem. Será nisso que consiste a finalidade da arte? Alguns teóricos assim opinam, e afirmam que a obra de arte é simplesmente uma expressão da personalidade e que, por isso, é necessária ao homem. Mas nós sabemos que a intencionalidade continuada na criação humana, e portanto também nas obras de arte, não

tem, em geral, de responder directamente à vontade pessoal e à personalidade do autor; e no caso extremo (rochas que a erosão assimilou a estátuas) o autor até pode ser inexistente. E mais: se a obra de arte servisse exclusivamente, ou de maneira preponderante, para ser a expressão da personalidade do seu autor, que teriam com isso as outras pessoas, os receptores? Outra opinião, cujas numerosas modalidades têm muito maior audiência que a anterior, vê a finalidade da obra de arte na influência sobre o receptor; a obra de arte serviria para provocar prazer no receptor, mas um tipo especial de prazer, não desviado por nenhum interesse exterior — visto que na obra de arte não há objectivos exteriores — mas mantido unicamente pela observação da obra, pela relação entre esta e o receptor. É o chamado prazer estético. Aqui, não podemos adoptar uma atitude tão negativa como aquela que tomámos no caso anterior. A obra de arte aparece, não já como um assunto individual, mas como algo com dimensão mais geral. Uma prova indirecta da aceitação desta opinião é também o facto de, a começar por Kant, que foi o primeiro a pronunciar a opinião do «prazer desinteressado» proporcionado pela obra de arte, a maioria das teorias estéticas se basear nesta premissa. Apesar disso, não estamos dispostos a contentar-nos passivamente com tal opinião. Não há, bem entendido, nenhuma dúvida acerca da existência do prazer estético: cada um de nós o conhece pela sua própria experiência. Mas a questão é saber-se se o prazer estético constitui o próprio núcleo da nossa relação com a arte ou se é um mero componente dela, ou até um mero indício exterior de uma relação mais profunda. O facto de, precisamente, a acção intensa de uma obra de arte costumar vir acompanhada não só do puro prazer mas também, e ao mesmo tempo, da sua antítese, o desagrado, convida-nos à prudência. Não há nada que seja mais subjectivo e mais variável que a nossa relação emocional com as coisas. A obra de arte, e, mais precisamente, a plástica, uma vez que o seu material é a própria matéria, é algo extremamente objectivo, que existe independentemente da variabilidade dos sentimentos. Não se dirige ao receptor, fundamentalmente, para que este adopte uma relação emocional com ela mas para que ele a compreenda. Não se dirige a um único aspecto do homem, mas ao homem inteiro, a todas as suas capacidades. E mais: não apela a um só indivíduo, mas a toda a gente. Foi criada tendo-se, necessariamente, em conta o público, isto é, a multidão, e o desejo do artista foi, necessariamente, que a obra contribuísse para a compreensão de que todos a entendessem *da mesma ma-*

neira, a concebessem *da mesma maneira*. E embora esta pretensão, de um ponto de vista estrito, seja só ideal e irrealizável na prática, ela é a característica fundamental da arte e o impulso fundamental da criação artística. A obra de arte é, pois, *um signo* que deve possuir uma *significação* supra-individual. Mas, logo que pronunciamos as palavras «signo» e «significação», ocorre-nos o signo mais corrente e mais conhecido: a palavra, a linguagem. E não sem razão; mas, apesar disso, ou exactamente por isso, temos de tomar consciência da *diferença* que existe entre o signo artístico e os signos linguísticos. A palavra — no seu uso normal, não poético — serve para a comunicação. Tem um fim exterior: contar um acontecimento, descrever uma coisa, exprimir um sentimento, provocar no ouvinte um comportamento, etc., mas tudo isso ultrapassa a própria palavra, tudo isso está fora da expressão linguística. E por isso a língua é um *signo-instrumento* que serve para um objectivo exterior. Também uma obra plástica, por exemplo um quadro, pode tender a comunicar algo e ser por isso um signo-instrumento. Assim, por exemplo, as imagens de uma tabela de preços ilustrada têm como objectivo comunicar, acerca da mercadoria, aquilo que as palavras não poderiam descrever: são um complemento de comunicação verbal não inferior a esta. Mas também um quadro, entendido como obra de arte, comunica, geralmente, qualquer coisa, e às vezes com grande precisão — por exemplo, o retrato de uma pessoa ou uma paisagem. Apesar disso, a significação da obra de arte, exactamente como obra de arte, não consiste numa comunicação. A obra de arte não tende, como já dissemos, para nada que esteja fora dela, não tende para nenhum objectivo exterior. No entanto, só é possível comunicar acerca de algo que esteja fora do próprio signo. O signo artístico, ao contrário do signo comunicativo, não é «servil», isto é, não é um instrumento. Não estabelece uma compreensão entre as pessoas quanto às *coisas* — embora estas estejam representadas na obra —, mas sim quanto a uma determinada *atitude perante* as coisas, uma determinada atitude do homem perante *toda* a realidade que o rodeia, quer dizer, não só perante aquela realidade que a obra descreve. Mas a obra não comunica essa atitude — por isso mesmo o próprio «conteúdo» artístico não pode ser expresso por palavras —, antes a *evoca* directamente no receptor. Essa atitude equivale à «significação» da obra só porque é dada objectivamente nela, pela sua contribuição, sendo, portanto, acessível a toda a gente e sempre repetível. Mas o que é que na obra determina essa atitude? Para encontrar a resposta, o

melhor será fazer um esboço de análise directa da obra. Imaginemos um quadro que represente qualquer coisa — neste momento, o assunto não tem importância para nós. Veremos, antes de mais, uma superfície delimitada por uma moldura e, sobre ela, manchas e linhas de cor. Que simples são, aparentemente, estes elementos, e que complexo é, na realidade, o conjunto de significações! De facto, cada um desses elementos, por si e em ligação com os outros, é, em vários sentidos, portador da significação e factor criador dela, sem se considerar o que cada elemento concreto representa. Não é possível, e nem sequer é preciso realizar agora, toda uma análise significativa, pormenorizada, de cada um dos elementos do quadro; basta uma pequena amostra. De momento, observaremos apenas uma das manchas de cor deste quadro. Ela é, antes de mais, portadora de uma significação em si própria: a cor vermelha produz no receptor um efeito diferente daquele que produz, por exemplo, o azul ou o verde; dá lugar a associações diferentes, desperta sentimentos diferentes, outras reacções motoras, etc. Esta significação própria da cor, não adoptada de fora, pode por vezes ser tão forte que chegue a concretizar-se: o azul pode insinuar uma imagem inequívoca do céu ou da água, mesmo quando utilizado como mera qualidade de cor e não para representar céu ou água. Mas, juntamente com esta significação «própria», a cor é um factor significativo também na sua relação com a superfície do quadro; a mesma mancha de cor, situada no centro desta superfície, terá um matiz significativo diferente para o receptor do que teria se a deslocássemos, por exemplo, na diagonal, para um dos cantos, ou para algum dos lados do rectângulo — para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda. No entanto estes matizes significativos influem conforme as várias localizações da mancha de cor sobre a superfície do quadro, na significação da própria cor, mas actuam também no «sentido» da superfície pintada, podendo ser expressos por palavras, apenas com grande dificuldade e de modo muito impreciso. Uma mancha de cor no centro do quadro poderia significar, conforme as circunstâncias, tranquilidade, equilíbrio, firmeza, imobilidade, etc.; deslocada verticalmente para cima, poderia dar a ideia de elevação, de flutuação tranquila; levada na diagonal até ao canto, significaria talvez um movimento brusco, um choque, a alteração de um equilíbrio, uma explosão, etc. Mencionamos todas estas possibilidades insistindo no facto de que, primeiramente, as palavras exprimem pobremente as significações que citámos e, depois, que, de acordo com as circunstâncias, a mesma posição da mancha

de cor na superfície delimitada pode modificar a significação desta até chegar a exprimir exactamente o contrário — assim, por exemplo, a mancha de cor colocada exactamente por cima do centro do quadro, mas terminando em ponta, evocará, provavelmente, mais a ideia de uma queda precipitada do que a da flutuação. Mas ainda não esgotámos as significações que a mancha de cor pode ter no quadro. Há que considerar também a sua relação com as outras manchas de cor do mesmo quadro e com a cor da zona circundante. Se, por exemplo, uma mancha vermelha estiver sobre um fundo azul, parecerá não apenas opticamente mas também significativamente diferente de uma mancha igual sobre fundo verde. Os matizes significativos que desta maneira aparecem podem ser percebidos, mas não podem ser expressos verbalmente; no entanto, há que considerar que, por exemplo, uma mancha vermelha sobre fundo verde, sem ter forma definida, pode evocar a ideia de uma flor num prado; mas esse seria o caso extremo da concreção de uma significação em princípio totalmente abstracta. A mancha de cor pode adquirir outros matizes significativos quando é concebida em relação com aquilo que representa. Recordo o conhecido fenómeno pelo qual as simples cores, pelas suas propriedades, podem criar um certo primeiro plano ou, ao contrário, um plano de fundo do quadro. As cores ditas «quentes», como o vermelho, mostram tendência para se destacar em primeiro plano, mais perto do espectador, enquanto que as cores «frias», como o azul, vão para o fundo do quadro. Esta característica das cores pode ser aproveitada de várias maneiras pelo pintor ao construir significativamente o quadro. Há, finalmente, também, que considerar a relação da cor com a concreção das coisas representadas. Se, por exemplo, uma mesma cor recobre a parte fundamental do contorno de uma coisa, converte-se numa sua característica, na cor local. Quanto *mais pequena* é a parte do contorno da coisa representada que é recoberta pela cor tanto mais facilmente esta adquire a significação de *luz*, de valor tonal. Também nisto os jogos significativos possíveis são muito complicados, e a sua observação levar-nos-ia demasiado longe. Também não vamos iniciar a análise dos outros elementos do quadro nem enumerar as suas mudanças e seus cambiantes significativos. Queríamos somente indicar como é complexa a construção significativa de um quadro quando o concebemos como obra de arte, como signo artístico, e não como signo comunicativo. Os diversos elementos do quadro convertem-se, de meros recursos da representação, sem significação própria, em significações independentes que codetermi-

nam a significação global do quadro. E essa significação global, criada pelo complexo jogo daquelas, é capaz de evocar no receptor uma atitude determinada, aplicável a cada realidade com que ele entra em contacto. E assim a obra de arte, não pelo seu tema, mas precisamente por meio da sua significação artística inexprimível por palavras, influencia a maneira pela qual o receptor que viveu autenticamente uma obra conceberá daí em diante a realidade e como daí em diante actuará perante ela. Essa é, justamente, a finalidade mais própria da arte, e não só de *todas* as artes plásticas, mas de todas as artes em geral. Mostrámos e provámos esta nossa afirmação apenas no caso da pintura, mas não seria difícil prová-la com exemplos de outras artes plásticas, e a este respeito recorro rapidamente: na arquitectura, arte que oscila entre o serviço de um objectivo exterior e o carácter de signo artístico, pode-se observar um facto característico: justamente as construções em que os elementos significativos (como nobreza, representatividade, significações ligadas à religião, etc.) vêm a primeiro plano (isto é, palácios, edifícios públicos, igrejas, etc.), adquirem carácter artístico com maior facilidade e nitidez que as construções em que o aspecto significativo fica em segundo plano e onde se destaca principalmente o serviço do objectivo exterior (construções de uso puramente prático como fábricas, edifícios agrícolas, etc.).

Vamos agora resumir o segundo capítulo da nossa reflexão: enquanto o primeiro nos mostrou a diferença entre uma obra de arte plástica e um objecto natural, este fez-nos ver a diferença entre uma obra de arte plástica e os outros produtos da actividade humana. Chegámos à conclusão de que a obra plástica se distingue dos demais produtos da actividade humana principalmente porque, enquanto a intencionalidade converte estes em coisas que servem para objectivos determinados, a obra de arte é transformada, pela mesma intencionalidade, num *signo* não subordinado a nenhum objectivo exterior mas independente e evocador, no homem, de uma determinada atitude perante a realidade.

Mas o nosso método, que consiste em ir de comparações mais amplas para comparações mais estreitas, não nos fez ainda chegar ao fim do caminho: falta ainda a comparação mais estreita de todas, a das obras plásticas com as obras das outras artes. Só depois de realizada essa comparação com o domínio mais próximo das artes plásticas ficará completamente respondida a pergunta inicial a chegará ao fim a nossa reflexão. Ora bem: como se distinguem as artes plásticas das outras artes? O que é que as une umas às outras?

Antes de mais, temos de ter em conta o facto de a união recíproca entre todas as artes, e não só neste ramo a que chamamos artes plásticas, é muito estreita. Não podemos proceder como atrás, ao comparar a obra de arte com um objecto natural ou com a produção artística. Ali, a diferença entre a arte e aquilo com que a comparávamos estava na essência; aqui, pelo contrário, temos uma identidade básica de definições, consistindo no facto de cada obra artística constituir um signo estético (artístico), signo cujas características e cuja essência tentámos verificar ao longo desta reflexão. E essa comum definição, sublinhada, para mais, ainda hoje, por uma antiga sentença que afirma que a arte é única mas, simplesmente, tem uma grande quantidade de géneros (em latim: *ars una, species mille*), faz que, por um lado, e com bastante frequência, o mesmo artista crie em várias artes ao mesmo tempo; e, por outro, que os receptores se especializem conforme as suas inclinações e capacidades, cada um em sua arte, sem que esta limitação signifique para eles unilateralidade empobrecedora. Outra consequência da definição comum de todas as artes é a circunstância de haver livre passagem dos temas de umas artes para as outras, tal como artes diferentes se combinam entre si (por exemplo, no caso da ilustração de uma obra poética). Há até uma arte que, pelo seu próprio carácter, é uma combinação de várias outras — o teatro. Apesar disso, cada arte tem qualquer coisa que a separa claramente das outras: é o seu *material*. Neste aspecto, também as artes plásticas se distinguem das outras por um limite nítido, ficando ao mesmo tempo muito ligadas entre si. O seu material — e só o destas artes — é uma matéria inanimada, imóvel e relativamente invariável. Por exemplo, a corporiedade do material das artes plásticas ressalta com maior evidência quando comparamos estas artes com a música; a sua inanimidade ressalta na comparação com a dança; e a sua invariabilidade ressalta na comparação com a poesia, cujo material, a palavra, não só se modifica, submetido a uma evolução que é relativamente rápida, mas também sofre pequenas alterações significativas — até mesmo na passagem de um receptor para outro. Não vamos perder tempo a enumerar e explicar excepções quanto às características do material que mencionámos — excepções que se encontram em casos extremos —, antes vamos procurar mostrar como este material corpóreo, inanimado e invariável actua sobre as artes cuja essência constitui. É um problema antigo — o tratado mais conhecido sobre ele é o de Lessing, o *Laoconte*, do ano de 1766. Lessing, racionalista que, em conformidade com a sua

época, entendia os problemas da arte pelo ângulo da norma, embora não pelo de uma regra fixa, concebia também esta questão como a de algo que deve ser de uma determinada maneira e não como a de uma mera verificação de um determinado estado de coisas. Por isso assinalava na sua dissertação que a pintura e a escultura — artes plásticas — têm de abordar e tratar os seus temas de uma forma diferente da da poesia — arte música. Assim, por exemplo, um quadro pode oferecer ao espectador o aspecto de todo o objecto de uma só vez, enquanto a poesia tem de descrever a mesma coisa parte a parte, gradualmente, no tempo. Na poesia, o que é estático converte-se em acção. E, ao contrário, a pintura não pode representar a acção senão sob forma estática. Para Lessing, estas coisas não são simples verificações, são ordens; ele pensa que as artes que são limitadas pelo carácter dos seus materiais não devem tentar ultrapassar os limites impostos por eles. Apesar de o tratado de Lessing conter muitos conhecimentos que ainda hoje representam um benefício duradouro para a ciência da arte, a sua ideia de base está actualmente ultrapassada. A história da arte, que, de facto, somente evoluiu depois de Lessing, mostra-nos que cada arte se esforça continuamente por vencer a limitação imposta pelo material que utiliza, inclinando-se umas vezes para uma e outras vezes para outra das demais. Bem entendido, diferente seria o poder-se alcançar semelhante libertação em relação aos condicionamentos que decorrem das características do material. É evidente que é impossível, na realidade, que um esforço — por mais intenso que seja — para se libertar das limitações do material anule a sua própria essência: por isso todos os esforços de uma determinada arte para imitar outra modificarão necessariamente o seu sentido original — expresso agora por outro material. Assim, por exemplo, se a poesia, seguindo o exemplo da pintura, faz descrições coloridas, não há-de obrigar as palavras a actuar sobre a vista; o esforço pela riqueza do colorido dará, pois, um resultado totalmente diferente na poesia. Produzir-se-á uma mudança sensível no vocabulário: os adjectivos, substantivos e verbos capazes, não de representar directamente, mas de *significar* a cor multiplicar-se-ão excessivamente no vocabulário do poeta e dar-lhe-ão um carácter especial. Também é possível outra distinção verbal do colorido: se, para exprimir as cores, forem utilizados principalmente adjectivos, as cores aparecerão como características permanentes das coisas; se forem utilizados substantivos que signifiquem os vários matizes coloridos, a cor manifestar-se-á como qualidade óptica abstracta (o azul, o negro,

etc.); finalmente, se forem utilizados verbos (corar, ruborizar-se, etc.), as significações das cores adquirirão carácter dinâmico. Estas diferentes técnicas verbais podem corresponder a diversas maneiras de pintar, mas não podem chegar a identificar-se com elas, pois são meros equivalentes verbais. O que dissemos referia-se, portanto, àquela poesia que procura alcançar certos traços da plasticidade típica das artes plásticas. Mas também as artes plásticas podem tentar, e de facto tentam, ultrapassar os limites que as separam das outras artes. Assim, por exemplo, tal como a poesia pode procurar competir directamente com a pintura, também a pintura nos pode mostrar tentativas de competir com a poesia. Isso sucede, por exemplo, quando a pintura se esforça por descrever temas episódicos, como fazia antes da chegada do realismo, aproximadamente em meados do século passado; outra possibilidade é a de a pintura querer captar as denominações figuradas (metáforas, metonímias, sinédoques) que constituem privilégio da expressão poética — vimo-lo há poucos anos em Praga na exposição de pintura chamada, precisamente, «Poesia», que tinha quadros desse tipo. E essa parente tão próximo da pintura, a fotografia, utiliza hoje, correntemente, sinédoques que nos mostram uma parte do objecto em vez do seu todo. No entanto, a pintura pode também sentir-se atraída pelo carácter abstracto (ou melhor: atemático) da música e inspirar-se no seu ritmo; conhecemos casos de pintura atemática que manifestam abertamente essa ambição. O papel do material na arte, e nas artes plásticas, não consiste em vigiar severamente as fronteiras que separam as várias artes mas sim em estimular a fantasia da arte, mediante as suas características limitadoras e reguladoras, para uma mútua oposição frutuosa e, bem entendido, também, para a conformação. Há casos inumeráveis, e precisamente nas artes plásticas, em que o material vem ao encontro do artista, em que a obra se alimenta do material. Já indicámos os casos em que a forma de um bloco de pedra predeterminou a forma da estátua que dele veio a sair. Mas não é decisiva unicamente a forma do material, são-no também outras características: a dureza ou a maleabilidade da pedra, a sua fragilidade em comparação com a ductilidade do metal, o poder luminoso do mármore, o brilho do metal, a macieza da madeira, tudo isso representa não apenas as características do material como também as possibilidades criadoras do escultor. Na história da arte não são raros os casos em que os historiadores puderam afirmar com certeza, acerca de uma estátua antiga, que era cópia de um original perdido: tão grande foi a influência do material

sobre a constituição original da obra que a transposição para outro material a não pôde ocultar. É, pois, evidente que o material pelo qual as diversas artes se diferenciam umas das outras e pelo qual as artes plásticas, no seu conjunto, se distinguem das outras artes não é um mero fundamento inerte do trabalho artístico, antes é quase um factor vivo que guia o trabalho e intervém de maneira contínua — positiva ou negativamente — nele. As suas diversas características, ao entrar no âmbito da criação artística, transformam-se em significações artísticas elementares, como dissemos acima, e oferecem-se ao artista para que este configure, com elas, um amplo sentido global pelo qual a obra actuará sobre o receptor. E por isso, ao dizer que as artes plásticas se distinguem das demais pelo seu material, não estamos a indicar, como nos casos anteriores, um mero traço diferenciante, antes estamos a tocar no próprio fundo da criação artística.

Termina aqui o nosso percurso. Se algo está por dizer, são apenas umas curtas palavras acerca do papel das artes plásticas na vida do homem. O fundamental já foi dito, ou pelo menos insinuado: as artes plásticas podem servir, e servem, para deleitar a vista e os sentimentos e, juntamente com isto, podem representar um grande valor para a consciência e a representação nacionais. Podem ser, e costumam ser, principalmente em certos períodos e em certos sítios, factor muito importante da economia, quer para o mercado interno quer para exportação, e ainda de animação do turismo; podem servir também para divulgação de ideias e de princípios e podem desempenhar ainda outras funções. Apesar de tudo isso, a sua acção fundamental, sem a qual os seus outros papéis se reduzem a sombras ou se não realizam, consiste na sua influência sobre a atitude do homem perante a realidade. As obras de arte são, antes de tudo, signos autónomos, «não servis» no sentido que atrás dissemos. Também são signos as obras de artes plásticas, apesar da sua materialidade, que delas faz, à primeira vista, meros objectos. E mais ainda: as artes plásticas desempenham esse papel fundamental da arte, genericamente considerada, de uma forma mais eficaz que as outras artes. Um livro de poesia tem de ser aberto, ao teatro ou a uma sala de concertos é preciso ir; mas as obras de artes plásticas estão nas ruas, vemo-las nas paredes; e sob a sua influência se encontram, directa ou indirectamente, até os instrumentos utilizados no trabalho quotidiano mais corrente. Uma tão grande influência impõe prudência quanto à selecção e à apreciação, mas isso pertence já a outro capítulo — ao qual dedicaremos uma conferência especial, a incluir neste ciclo.

15. O INDIVÍDUO E A ARTE (*)

O indivíduo exerce na arte duas funções: cabe-lhe o papel de criador ou o de receptor. A primeira vista, apesar de inseparavelmente ligadas, estas funções parecem mutuamente opostas, pois a primeira pressupõe uma atitude activa e a segunda uma atitude passiva. Essa mútua separação e oposição, no entanto, nem é absoluta nem é nítida. Toda e qualquer obra de arte se assemelha, de certo modo, à palavra; do mesmo modo que a manifestação linguística serve de intermediário entre dois indivíduos, dos pais um fala e outro escuta, assim a obra de arte é destinada pelo seu autor a servir de meio de comunicação com os indivíduos receptores. Na manifestação linguística, os papéis do autor do discurso e do seu receptor não são, de nenhum modo, irreversíveis. O papel activo de sujeito falante cabe, alternadamente, a cada um dos dois interlocutores e o indivíduo ouvinte não está, de maneira nenhuma, privado da possibilidade de tomar a palavra. Esta é a forma fundamental da manifestação linguística, o diálogo. Na arte, a situação só em aparência é diferente: tomemos como exemplo o meio criador da arte popular, em que qualquer sujeito é, em potência, tanto criador como receptor. Ao examinar, deste ponto de vista, a arte «superior», verificamos que também aí — no seu actual estado e, especialmente, no seu decurso histórico — há vestígios, por vezes muito nítidos, do mesmo estado de coisas: nem mesmo aí o indivíduo «passivo» carece de influência sobre a criação da arte — principalmente no caso do mecenas ou do cliente que pode previamente formular as suas exigências.

(*) «L'individu dans l'art», em *Deuxième Congrès International de l'Esthétique et de la Science de l'Art*, tomo I, Paris, 1937, pp. 349 e segs.

Em todos os seus aspectos, a arte tem muito de comum com um diálogo ininterrupto cujos participantes são, por um lado, todos aqueles que vão sucessivamente criando as obras de arte e, por outro, aqueles que são receptores destas obras. As duas partes dependem reciprocamente uma da outra; por isso o florescimento das artes num país e o aparecimento de todo um grupo de talentos criadores pressupõe sempre um elevado nível de cultura estética, nível que também pode ser devido à importação prévia de obras estrangeiras e é, por isso, um acto mais de percepção que de criação (veja-se a importação de artes plásticas italianas que precedeu o florescimento da pintura francesa no período do Renascimento). É verdade que os receptores formam uma colectividade e que, contrariamente, a nossa atenção se dirige para o indivíduo; mas essa colectividade a que damos o nome de público entra em relação com a arte apenas por meio dos indivíduos que a compõem; e, além disso, os indivíduos devem a sua individualidade, menor ou maior, à sua relativa capacidade de entendimento das obras daquela particular arte que estiver em causa. A reciprocidade permanente — dada pela identidade potencial — entre o indivíduo criador e o indivíduo receptor existe, pois, mesmo onde os seus papéis forem, do ponto de vista prático, irreversíveis.

Outro aspecto do problema da individualidade na arte é dado pela relação entre o indivíduo e a evolução objectiva da arte. Esta evolução, sendo autónoma, é regida pelas leis naturais imanentes que resultam da tendência — própria de todas as estruturas — para a conservação da identidade da estrutura que evolui. No entanto, para que essa tendência se possa manifestar, é necessária também uma tendência contrária que procure suprimir a identidade da estrutura em causa. Ou seja: as leis naturais imanentes exigem, como sua antítese indispensável, a casualidade, que é sempre oriunda do exterior e provoca o movimento. E o papel dessa casualidade é assumido, precisamente, pelo indivíduo, que, antes de mais, se converte em portador de diversas influências exteriores (sociais, ideológicas) que representam os impactos perturbadores da estrutura da arte. Mas, mesmo que façamos abstracção de todas as influências objectivas, o indivíduo, só por si, constitui uma casualidade totalmente singular. A questão das influências exteriores pode ser compreendida, ao fim e ao cabo, como uma antinomia entre a linha ininterrupta da evolução imanente e a linha de indivíduos criadores que se vão sucedendo no tempo e dos quais cada um, com o seu

impacto, faz pressão sobre a linha da evolução autónoma sem a conseguir romper.

A evolução é, todavia, muito mais complexa que este esquema, e o indivíduo não é tão independente da evolução sobre a qual influi como à primeira vista poderia parecer. Embora pareça que o indivíduo constitui uma casualidade pura, a própria possibilidade da sua intervenção depende da evolução objectiva. Cada fase desta evolução contém gérmenes de várias possibilidades diferentes para o futuro, de vários papéis que podem ser repartidos entre os indivíduos criadores da geração seguinte. E pode suceder que o grupo de indivíduos de que essa geração venha a dispor seja mais pequeno, ou maior, que a quantidade de papéis a desempenhar ou que, para um papel de grande importância, a referida geração conte apenas com um indivíduo fraco. Nesse caso, o historiador de arte, comparando as evoluções paralelas de vários países, encontrará irregularidades e lacunas na evolução do país onde o número de indivíduos criadores não corresponder ao número de tarefas. Se, pelo contrário, nesse dado momento existirem vários indivíduos capazes de desempenhar o mesmo papel, haverá competição entre dois ou mais artistas cujo talento seja idêntico. Sucede, por vezes, que um dos rivais, impedido de desempenhar a sua tarefa pelo adversário, mais forte, assume outro papel em substituição do primeiro (!). No caso em que o único indivíduo capaz de desempenhar determinado papel é demasiado fraco para ele, o historiador poderá encontrar uma desproporção sensível entre o valor da obra, que não será grande, e o seu significado histórico, que será considerável. Também pode suceder que o indivíduo não encontre papel que corresponda ao carácter do seu talento; se, apesar disso, tiver força bastante para se não deixar vencer, converter-se-á num «artista maldito», cuja obra estará condenada a esperar pelo futuro e encontrará, talvez, numa época posterior, a tendência evolutiva que lhe permita a comunicação com o público. Quando um indivíduo criador consegue identificar-se plenamente com alguma das tendências evolutivas da sua época, a sua identificação com o papel que desempenha na arte é tão perfeita que, às vezes, incide até nas suas relações pessoais: as simpatias mútuas, a desconfiança ou mesmo o ódio entre artistas reflectem, por vezes com surpreendente fidelidade, as convergências ou divergências existentes entre as tendências que eles representam na arte. Resumindo, podemos afirmar que, do mesmo modo que a abundância, ou pelo contrário, a escassez de indivíduos dotados de talento específico, se manifesta como uma casuali-

dade que consiste em nascer ou não uma certa pessoa, também a possibilidade de um indivíduo, mesmo que muito dotado, se fazer valer como factor da evolução depende do número e qualidade das tendências evolutivas contidas potencialmente na própria evolução.

Acrescentemos ainda que o indivíduo, que até aqui temos vindo a tratar como uma constante, é, na realidade, também ele, um processo; ao contrapô-lo à história da arte estamos a contrapor duas evoluções. Juntamente com a questão da influência exercida pelo indivíduo sobre a dinâmica da arte é necessário colocar também o problema da influência que a arte exerce sobre o indivíduo criador.

Como, por trás de cada obra de arte, intuímos a presença do indivíduo autor, essa projecção faz-nos ver cada obra como individualidade singular e irreproduzível. A singularidade da obra de arte constitui, pelo menos em certos períodos, uma premissa importante da sua apreciação positiva; noutros períodos, menos individualistas, pode parecer que a «originalidade» tem significado secundário. Por isso mesmo não é possível definir, de uma vez para sempre, o que é o plágio na esfera da arte.

Para terminar, há que dizer também algumas palavras acerca da relação entre o indivíduo concreto, autor ou receptor, e o sujeito abstracto, contido na própria estrutura da obra, que constitui o ponto de partida do qual podemos abarcar, numa só mirada, a estrutura total. Em qualquer obra, mesmo na mais impessoal de todas, se encontram indícios que revelam a presença desse sujeito. Essa presença é totalmente evidente, por exemplo, num poema lírico que exprima sentimentos; mas deve-se contar com ela também num quadro, cuja perspectiva é avaliada em relação à colocação espacial do sujeito contido na obra. Até um drama naturalista encenado de maneira totalmente realista se distingue da realidade precisamente pelo facto de supor a presença do sujeito (pela ausência da quarta parede). O sujeito não se identifica — nem pode plenamente identificar-se — com nenhuma pessoa concreta, nem com o autor nem com o receptor da obra; na sua abstracção, representa unicamente a possibilidade da projecção dessas pessoas na estrutura interna da obra. Existem obras que obrigam o receptor a perceber o sujeito como a personalidade do autor, outras que o conduzem a aceitar para si o papel de sujeito e outras ainda em que o sujeito parece ausente. A escolha de uma destas possibilidades não depende do receptor, é determinada pela estrutura da obra.

Quando numa obra de arte (épica, dramática ou pictórica) são representadas uma ou várias personagens, estas personagens são percebidas como encarnação do sujeito — ou, sendo várias, como personificação dos seus conflitos internos; por isso o receptor se sente impellido a identificar-se com o autor ou a identificar o autor com as personagens. Também aqui a identificação é mais uma projecção que uma encarnação. O sentido mais próprio da personagem descrita não deve ser buscado fora da esfera da arte mas na própria arte. Cada uma das personagens de uma obra de arte constitui, pela maneira como é representada, a realização de um determinado tipo tradicional de «herói»; até quando — graças à situação histórica ou à genialidade do autor — a arte consegue criar uma personagem realmente singular (como, por exemplo, Dom Quixote, Hamlet, Fausto, na poesia e no drama; Apolo, Cristo, etc., na arte plástica), essa personagem adquirirá, no futuro, precisamente pela sua singularidade, a qualidade e a função de um tipo universal.

(¹) Estava então a pensar nos escritores Hálek e Heyduk.

16. A PERSONALIDADE DO ARTISTA (*)

Encontramo-nos, actualmente, numa situação realmente paradoxal. O crítico, logo que se põe a meditar seriamente acerca de uma obra, procura averiguar até que ponto o artista descreve nela as suas vivências, exprime a sua personalidade, revela o seu «privatíssimo» psíquico. O artista, quando lhe fazemos uma pergunta sobre a sua obra, sente-se obrigado a falar dos elementos subconscientes da sua criação, da sua vida sentimental, etc., confiando absolutamente no valor da personalidade e no alcance geral de cada um dos seus menores estremecimentos. Ao mesmo tempo, todos compreendemos claramente que já vai longe o tempo dos nossos pais, em que a subjectividade prevalecia sobre a objectividade — quando, por exemplo, na literatura e na vida as pessoas podiam permitir-se o luxo de falar do sofrimento puramente interior, não condicionado de fora — sofrimento que constituía, na opinião da época, a única atmosfera psíquica digna de uma pessoa culta que tivesse, como soía dizer-se, «uma intensa vida interior». A própria evolução das coisas e a época em que vivemos ensinaram-nos de modo suficiente que se não pode viver com os olhos fechados à realidade objectiva, exterior, e que o próprio «privatíssimo» psíquico de cada indivíduo é incomunicável em toda a sua singularidade — já não acreditamos no poder misterioso da «sugestão», como acreditava a geração dos simbolistas — e que esse «privatíssimo» é indiferente aos outros indivíduos, pois só é importante aquilo que pode ser comunicado. E assim surge uma contradição entre esta concepção da personalidade do artista e a própria criação

(*) Conferência em Mánas a 3 de Março de 1944.

artística, que de há muito se baseia em princípios diferentes dos princípios subjectivamente psicológicos. Não quero entrar na análise pormenorizada de quais as consequências desta ambiguidade paradoxal da concepção da personalidade do artista para o seu sentimento vital e a sua serenidade, bem como para a sua relação com o público e com a sociedade em geral. Claro está que não é cómodo trazer no subconsciente a contradição entre duas opiniões acerca da personalidade: a «civil» e a profissionalmente artística; também é verdade que o artista consciente dos seus compromissos para com o público e a sociedade, e ao mesmo tempo consciente de ser justificado o seu desejo de criar de maneira independente, deveria aclarar a sua posição face ao problema da personalidade artística. Não pretendo, de nenhum modo, encontrar a resposta para tal questão, dizer qual *deve* ser doravante a relação do artista com a sua própria criação e com a sociedade, como *deve* ele conciliar o seu sentimento vital pessoal com o sentimento artístico. O papel de uma reflexão científica nestas circunstâncias, numa crise como esta, só poderá ser o de assinalar o problema e formulá-lo.

Para que possamos orientar-nos um pouco quanto ao alcance deste problema, examinemos, ao menos rapidamente, o passado. Todos sabem que a Idade Média não conhece nem o próprio conceito de personalidade artística nem o conceito, com ele relacionado, de particularidade, individualidade, da criação artística. Por exemplo, o papel do poeta não é, na concepção medieval, inferior; o poeta sabe de si próprio, e também os outros sabem, a seu respeito, que apresenta a beleza divina sob a forma acessível aos sentidos humanos e geralmente perceptível. Mas o mais que ele consegue é uma mera imitação, uma imitação sumamente imperfeita, dessa beleza divina. Encontrava-se absolutamente amarrado, umas vezes à Bíblia, outras aos dogmas morais e metafísicos. Não há lugar nenhum para a sua liberdade de decisão e de criação, nem, bem entendido, para a sua personalidade. Sabe-se que as obras medievais eram frequentemente anónimas; parece-nos uma coisa quase incompreensível ler que um poeta medieval era repreendido por outro poeta, seu adversário, por procurar um caminho pessoal em poesia. Já mesmo no Renascimento (em Vasari) encontramos a prova de que a imitação, ou seja, a renúncia à personalidade própria, não era considerada como um defeito mas como uma vantagem. Na biografia de Ticiano pode-se ler: «Quando Tiziano aderiu à corrente de Giorgione tinha apenas 18 anos; pintou o retrato de um seu amigo, um nobre da casa Barbarigo... A obra era tão boa e fora realizada

com tal aplicação que qualquer pessoa a teria podido atribuir a Giorgione se Ticiano não tivesse escrito o seu nome numa parte escura do retrato». No que às artes plásticas respeita, é sobejamente sabido que elas eram incluídas entre as artes «servis», ou seja, no artesanato. Este facto constitui outra indicação clara do modo como era então entendida a personalidade artística. Só nos fins da Idade Média (como assinalou V. Mencl no seu recente artigo «Sobre a ambiguidade do carácter e da função da arte medieval»), a criação artística começa a subjectivizar-se: «E assim, a partir dos tempos de Carlos (quer dizer, Carlos IV), a origem da forma artística já não surge da coisa em si e da ordem que lhe é própria, perceptíveis unicamente mediante o conceito e a abstracção, mas sim da vivência óptica ou auditiva provocada pela coisa no sujeito criador.» A fonte, a causa primitiva e a origem da forma artística transportam-se da coisa criada, do objecto, para o sujeito criador. No entanto a subjectividade a que se refere o historiador de arte não deve ser concebida como a subjectividade moderna: consiste unicamente no facto de o artista deixar de imitar a beleza divina imaterial e de traduzi-la para a linguagem imperfeita do homem; mas surge outra limitação, dada pela ordem da realidade representada. Esta ordem converte-se, para o artista, na «beleza», isto é, numa norma obrigatória. E o mesmo é, bem entendido, válido também para o Renascimento: conhecemos o esforço com que os artistas renascentistas se dedicavam ao estudo da perspectiva objectiva (desses esforços nasce a geometria descritiva), e também o esforço com que se aplicaram ao estudo da anatomia, etc. Ou seja, o subjectivismo que nasce na Idade Média e alcança o seu auge no Renascimento poderia, do nosso ponto de vista, chamar-se objectivismo. Também não devemos confundir a concepção renascentista da personalidade do artista com a concepção dos nossos dias. É verdade que podemos observar como os artistas tomam consciência do seu valor. Vemos, por exemplo, Miguel Ângelo, no auge do Renascimento, a defender a sua superioridade e independência artísticas contra todo o meio circundante e contra o próprio Papa (é conhecida a frase, citada por Vasari, com que Miguel Ângelo se dirige ao pintor e ourives Frâncio: «Tenho as mesmas obrigações para com o Papa que me deu o bronze (para a estátua-retrato do próprio Papa) que tu tens para com o comerciante que te dá as tintas»). Ao mesmo tempo, a concepção da personalidade é, ao contrário da actual, mais quantitativa que qualitativa. O artista aprecia o seu trabalho, é consciente de que outro a não saberia fazer melhor, nem mesmo tão bem como ele a fez; tem ciúmes dos

seus rivais, etc. Resumindo, tem consciência da força que a sua personalidade representa. Mas nem por sonhos lhe ocorre considerar a sua obra como produto da sua personalidade, das suas características e das suas disposições. Não pensa em nada disso e tão-pouco conhece os correspondentes conceitos psicológicos, para esse efeito indispensáveis. A obra é para ele um produto da vontade consciente, da habilidade. Sabemos, por exemplo, da importância que Leonardo da Vinci atribui, nas *Reflexões sobre a Pintura*, ao exercício prático e teórico que deve servir de preparação do pintor; ao mesmo tempo, não encontramos lá uma única menção da personalidade do pintor como inspiradora da obra de arte, mas sim uma infinidade de alusões depreciativas àqueles que julgam poder chegar a algum lado confiando em si próprios, na sua fantasia, etc. O valor da obra de arte não está na expressão da personalidade do seu autor mas na captação da ordem e constituição da natureza. Por isso mesmo, o juízo acerca de uma obra de arte nada tem a ver com o gosto pessoal, antes é uma apreciação objectivamente verificável: o pintor não deve repudiar nenhuma opinião alheia acerca do seu trabalho «porque sabemos que o homem, mesmo não sendo pintor, conhece as formas humanas, sabe se alguém é corcunda, se tem o pé ou a mão grande, se coxeia ou se tem algum outro defeito». Como a concepção da personalidade, no Renascimento, é — do ponto de vista dos nossos dias — tão «impessoal», isto é, tão privada do critério da singularidade do indivíduo, é possível produzir-se no Renascimento uma tão estreita simbiose entre artista e homem de ciência, especialista por vezes de ciências exactas, matemáticas e físicas, numa só pessoa. E essa simbiose de modo algum divide a personalidade em dois aspectos afastados um do outro; para Leonardo não há diferença nenhuma entre a pintura e a invenção de aparelhos e máquinas: ambas as actividades representam para ele o mesmo tipo de trabalho, para ambas é preciso engenho e habilidade. A concepção da personalidade criada pelo Renascimento não supõe, pois, para o homem, nenhum estorvo a reduzir-lhe as possibilidades ou a travar-lhe a vida espiritual. Antes fomenta a sua vitoriosa confiança em si próprio. Esta concepção perdeu por muito tempo — se não considerarmos casos isolados e antecedentes do grau evolutivo seguinte.

A mudança radical dá-se em princípios do século XIX e chama-se romantismo. A concepção romântica culmina no conceito de génio. O génio não é já uma personalidade que cria mediante uma vontade consciente, orientada para a realidade exterior, que descobre e transforma. O génio é a espon-

taneidade criadora. É tão espontâneo como as forças da natureza, que são suas irmãs. Não cria por querer, mas porque tem de o fazer. E, mesmo, não é ele que cria: é algo que cria nele (*Es dichtet in mir* é o lema do artista romântico). Bem entendido, a espontaneidade muda subitamente a relação entre o artista e a obra, entre o artista e a realidade, entre o artista e as demais pessoas, e finalmente também a relação do artista consigo próprio. A obra aparece, de repente, como a expressão autêntica da personalidade do autor, como réplica «material» da sua constituição psíquica: é um processo tão espontâneo como a formação de uma pérola. O artista não procura já a ordem da natureza, que percebe sensorialmente: procura-a em si próprio; ele próprio é a força natural e, portanto, a imagem da natureza, tal como a sente no seu íntimo e como a representa na sua obra, é mais autêntica que o testemunho dado pelos sentidos na sua reprodução mecânica. O homem, e principalmente o homem artista, começa a experimentar a tensão e a contracção entre si próprio e a realidade: «O espírito humano e a natureza, que foram já uma só coisa, desintegraram-se ao longo dos tempos. A natureza segue o seu caminho eterno, pacífico e regular, mas o homem eliminou todos os vestígios que a ela conduzem, perdendo assim a harmonia e a essência original» — diz Mácha a este respeito. Que diferença em comparação com a óptica do homem do Renascimento para o qual era precisamente aquela ordem natural que constituía o fundamento de toda a criação! A relação entre o artista e as outras pessoas transforma-se, no romantismo, sentindo-se o artista singular, e por conseguinte diferente dos demais, isolado das pessoas, sentindo este isolamento como um seu privilégio ou como uma maldição. O artista romântico não repetiria a frase de Leonardo em que este afirmava que se deve ter em conta a opinião de qualquer pessoa porque cada homem, mesmo sem ser artista, conhece a natureza; para o romântico, o artista é artista justamente porque vê a realidade de uma maneira diferente das outras pessoas, vê-a à sua maneira singular. Finalmente, a relação consigo próprio muda de tal modo que o artista romântico, tendo-se descoberto a si próprio, tendo descoberto a sua individualidade, concentra-se principalmente na sua vida interior e não naquilo que o rodeia. Talvez Mácha pudesse compreender Leonardo quando este diz: «Aquele que pensa que pode guardar no seu íntimo todas as impressões da natureza engana-se, porque a nossa memória não pode comportar tudo: por isso, observa bem todas as coisas da natureza». Mas podemos dar como certo que Leonardo não compreenderia as seguintes afirmações de Mácha:

«Acontece-me que observo o meu próprio interior e não vejo senão um extenso vazio; tenho em frente dos olhos um autêntico caos que acaba por se transformar numa nuvem cinzenta que me acabrunha com o seu peso. Intuo que me esconde qualquer coisa, mas não sei o quê». Esta maneira de ver, dirigida para dentro, não existia ainda na época de Leonardo — ainda não fora descoberta. Mas, depois da sumária descrição que fizemos do romantismo, não devemos imaginar que, em comparação com a confiança do homem renascentista, o romantismo significa alguma decadência ou alguma diminuição de forças. A convicção acerca da força da personalidade, acerca daquilo que, no caso do Renascimento, denominamos de aspecto quantitativo da personalidade, conservou-se por inteiro no homem e artista romântico. Só no âmbito do pensamento romântico pôde surgir o conceito de *criação* artística no sentido próprio, literal, da palavra. Só no momento em que o artista começou a sentir-se independente da ordem da realidade exterior, considerando-se a si próprio autor da ordem que aparece na obra, só nesse momento pôde sentir-se criador de um determinado universo, cujo código é constituído pela obra. Embora a diferença entre a concepção renascentista e a concepção romântica da personalidade artística seja profunda, não há ruptura de continuidade. Além disso, a maneira como o romantismo concebeu a personalidade tem constituído sem modificações fundamentais, até ao momento actual, uma base firme da situação do artista perante a obra e perante o mundo que o rodeia. Tem havido mudanças evolutivas, mas o traço fundamental da concepção romântica, quer dizer, a relação de espontaneidade entre a obra e a personalidade, não sofreu nenhuma transformação. Baseando-se na premissa da espontaneidade criadora, nasceu no século XIX a estética psicológica para substituir a estética especulativa. Partindo só do requisito da espontaneidade, e, por conseguinte, concebendo a obra e a personalidade como fenómenos paralelos, os estetas psicologistas puderam supor que, ao examinar os processos psíquicos que tinham dado origem à obra (aquilo que a obra evocava no receptor), examinavam a própria arte. Nesta premissa da relação espontânea entre a personalidade do artista e a obra se baseavam também os estetas sociologistas como Taine. Devido ao seu estrito determinismo, que explica a personalidade do artista apenas como resultante da acção causal de influências exteriores, a teoria de Taine parece totalmente anti-romântica. Mas o facto de ela conceber, não só a personalidade do artista, mas também a sua obra, como «uma cópia dos costumes existentes e um indício de um determinado es-

tado de espírito» revela que também está firmemente arraigada nas expansões do romantismo e que, juntamente com ele, passa por alto por tudo o que — como adiante veremos — separa, na realidade, a personalidade artística da sua obra. Assim, na relação entre a personalidade e a obra, aquela faz-se valer cada vez mais em detrimento desta, predominando cada vez mais sobre ela.

Em finais do século a situação é tal que a obra não é mais que uma mera casualidade em comparação com a personalidade; e o objectivo principal da criação artística é a personalidade em si. Não custa muito encontrar uma prova; mencionemos apenas algumas frases do ensaio de Salda *Osobnost a dílo* (A personalidade e a obra), que faz parte do livro *Boje o zítrek* (As lutas pelo futuro): «Aquilo que a plebe menos entende é o mistério da transcendentalidade, a personalidade que se eleva acima da sua obra. E, apesar disso, a obra só então é grande — quando a personalidade do criador vive e respira por trás dela do mesmo modo que a eternidade e a obscuridade, imensas e inescrutáveis, palpitar: por trás de um momento. A obra só é grande nessa ocasião, quando foi criada por uma necessidade mais íntima, sob uma pressão a que não foi possível resistir, obedecendo à necessidade do autor e a nada mais que ela, fomentando o crescimento e a história interior dele — e não quando representa uma prova aceitável da habilidade e leveza de um virtuoso. (...) Uma grande obra de arte, mesmo a maior de todas, não é senão uma faúlha que saltou do cinzel do génio, daquela bela estátua interior que os grandes espíritos esculpem, na obscuridade, de si próprios e para si próprios». Chegamos aqui ao cume daquela concepção da personalidade na arte que tem origem no Renascimento. Essa concepção agudiza-se aqui, chegando a ser paradoxal, e embora a sua clareza seja cristalina, não deixa de ser um paradoxo além do qual se não pode prosseguir. Não pretendo afirmar que esta concepção, em si, não seja vital — se o tentasse, o meu erro seria posto em evidência por aquela corrente poética de que Salda foi coetâneo e à qual pertenceu toda a sua vida, ou seja, pelo simbolismo. Pois o simbolismo, que tinha alcançado resultados extraordinários, baseava toda a sua teoria da exclusividade da arte, do seu carácter aristocrático, etc., precisamente neste paradoxo. Mas — como já disse — foi possível ir mais longe. E, embora a concepção romântica da relação entre o artista e a obra continuasse a existir em teoria, tinha já, de facto, entrado em degenerescência. Acentuava-se o postulado da singularidade: como a obra deve ser equivalente incondicional da personali-

dade psíquica do criador, mas, ao mesmo tempo, o mesmo artista pode criar toda uma série de obras que não têm semelhanças entre si, surgia o conceito auxiliar de *vivência*, que não é mais nem menos que a personalidade do artista limitada a um determinado momento da sua existência. As vivências podem mudar, e assim mudam também as obras (embora se conserve o requisito do acordo da obra com o processo psíquico). É, na realidade, a atomização da personalidade artística. Paralelamente à teoria vivencial aparece, tanto na crítica como na apreciação em geral, o postulado segundo o qual cada obra do artista deve ser nova e diferente. Surge assim um estranho labirinto de conceitos onde não é fácil orientar-se. Mas uma coisa fica clara: a «individualidade», concebida desta maneira atomista, converte-se, estranhamente, no argumento dos ecléticos e dos plagiários, já que — quem pode renovar com maior frequência a sua «individualidade», transformá-la de uma obra para outra, senão exactamente um imitador? É natural que, no meio desta confusão, surja um cansaço, derivado desta personalidade demasiado hipertrofica. Os indícios de tal cansaço são diversos e até muito variados, pois trata-se mais de uma sensação de oposição negativa que de uma orientação consciente para outra e diferente concepção. Alguns desses indícios são os seguintes: o apego à «mais modesta das artes», semipopular e anónima, em que se não dá ênfase à personalidade. Outro consiste na aspiração, pelo menos teórica e programática, a que o artista se confunda com a massa — a que todos sejam artistas. Outro consiste nas tentativas de inclusão da actividade artística entre as demais profissões, libertas do peso da individualidade: compara-se o artista com o artesão ou com o operário e, em certas ocasiões, o próprio artista manifesta a sua aspiração a ser considerado como um deles. Outro indício: há poucos anos, presenciámos uma corrente artística que dava muita importância ao acordo da obra com o estado psíquico mas que, ao mesmo tempo, sublinhava que não procurava os estados psíquicos que são individuais e irrepetíveis mas sim aqueles que são humanos, gerais, e que por conseguinte se não ligam necessariamente a nenhuma personalidade concreta. Por fim, juntamente com todos estes indícios que se manifestaram na vida artística, temos de mencionar um fenómeno paralelo na evolução científica, ou seja, o facto de a estética psicológica ter sido substituída pela estética objectivista, que declara cada vez mais insistentemente que a relação entre a personalidade do artista e a sua obra tem muitos matices e é indirecta, quer

dizer, que se não trata de uma relação simplesmente espontânea.

É esta, pois, a situação actual. Aqui terminamos o resumo histórico do problema da personalidade na arte. Vimos que a consciência da personalidade artística, nascida na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, sofreu sucessivas e variadas modificações, das quais nenhuma significava um regresso ao passado, no qual a personalidade artística estava fora de qualquer consideração (embora existisse, actuando, de facto). Também hoje em dia seria, provavelmente, deslocado opinar que, em consequência da crise de que acabamos de falar, a personalidade artística poderia passar totalmente para segundo plano e se poderia dar um regresso ao passado idílico dos construtores de catedrais, em que o autor não tinha importância nenhuma ou não tinha maior importância que o artesão que vendia o seu trabalho. Faço esta observação expressamente para que ninguém possa pensar que me inclino para esta opinião conservadora, à qual não faltam partidários. Estou convencido de que, quando a própria sociedade e a própria arte criarem uma nova concepção da personalidade artística, concepção cuja necessidade é manifesta embora de momento não esteja satisfeita, ela será, como sempre sucede na evolução, uma concepção baseada nas premissas dadas pela fase anterior mas que, todavia, lhes dará um novo sentido. Há muitas maneiras de preparar a sua chegada, e pode ser que muito do que actualmente acontece na arte e em outras esferas da cultura tenda já para essa nova concepção da personalidade artística sem que, neste momento, nos possamos dar conta disso. A ciência, como já disse, não pode caber outro papel que o de chamar as atenções para a existência do problema e o de tentar formulá-lo.

É isso que agora vamos procurar fazer. Mas é preciso que, ao princípio da nossa reflexão, façamos abstracção de tudo o que é temporário, condicionado pela história; é preciso que procuremos descobrir a própria essência invariável do problema. Por isso mesmo começámos por um resumo histórico da concepção da personalidade artística, com o fim de evidenciar aquilo que é historicamente condicionado e que é, por isso, de carácter temporal. Quando agora dizemos «a personalidade artística», não pensamos nem na maneira de a compreender própria do Renascimento, nem na maneira romântica ou simbolista. Tudo isso não são, precisamente, mais que concepções, mas a nós interessa-nos a realidade da personalidade artística, independente de qualquer concepção — realidade que existia, necessariamente, também na arte medieval,

que nada sabia da existência de tal personalidade, e que existe actualmente no folclore e na arte dos povos primitivos, que dela também nada sabem. Pensamos unicamente na obra de arte e no facto de ela ter um autor, já que só por isso ela se distingue de um objecto natural. O autor é indispensável a tal ponto que o intuiríamos automaticamente até por trás de um objecto se este, graças à sua casual constituição, nos produzisse o mesmo efeito que uma obra de arte. Mas porque é que o autor criou a obra de arte? As respostas a esta pergunta podem ser muito variadas, mas todas elas terão um ponto comum: é que o artista, ao criar a sua obra, pensava noutras pessoas e criava-a para elas. Porque, de outra maneira, aquilo que ele criava não seria para ele uma obra de arte mas sim outra coisa. Assim, por exemplo, e para dizer de modo mais sugestivo, o actor não representa nem pode representar para si próprio (representar «para si próprio» ou lhe seria totalmente impossível ou, pelo menos, muito difícil e enervante — conta-se que os actores do rei louco da Baviera, Luís, que tinham de representar só para ele, esperavam com impaciência que fosse corrida a cortina do camarote real para saber que o rei estava no teatro; enquanto não tinham a certeza de ele estar ou não, representavam num estado psíquico insuportável). Há, no entanto, uma «representação» unicamente para si próprio, que não precisa dos espectadores e até os repele; é a da criança — mas a actividade da criança é bem diferente da arte. É um *jogo*. No exemplo do teatro, queremos mostrar sugestivamente algo que é válido para a arte em geral: a arte faz-se para os outros, para os ouvintes, os espectadores — em resumo, para os receptores. Se certas épocas — penso, precisamente, no período do simbolismo — negavam a necessidade do ouvinte, do espectador, isso era um postulado que fazia parte do seu programa. Mas, atentando bem no real estado de coisas, veríamos que a necessidade de um receptor se manifesta em tais épocas como tonalidade de fundo: umas vezes repelem o público mais numeroso e dirigem-se a um círculo reduzido de «espíritos eleitos», outras reivindicam um público futuro ou ideal, que na realidade não existe mas existe na imaginação do autor durante o processo de criação e influi neste processo, etc. A obra de arte envolve, portanto, sempre, duas partes, que correspondem àquele que a apresenta e àquele que a recebe. Dizemos: o artista e o espectador, ouvinte ou leitor, e habitualmente vemos estes dois participantes nitidamente separados: o artista é activo, tem a iniciativa, enquanto que o espectador é passivo. O artista recebe uma instrução especial com vistas à sua tarefa, e na

actualidade, de um modo geral, dedica-se-lhe profissionalmente; mas o espectador não está vitalmente ligado à arte. Por outro lado, sabemos que existem formações transitórias, que há principalmente amadores que também possuem preparações mas conservam, até na sua criação, a passividade do espectador (imitando), e temos o costume de passar por alto estes fenómenos, considerando-os como algo de marginal e sem importância. Mas trata-se de um estado histórico; nem sempre assim foi. Ultrapassando um pouco os limites da arte dita «superior» e dirigindo-nos, por exemplo, para o folclore, vemos que tudo é completamente diferente. Bem entendido que não escasseiam casos em que o autor é conhecido — assim, por exemplo, aqueles que se dedicaram ao folclore verificaram que, entre o povo, se encontram frequentemente indivíduos cujo talento artístico se destaca mais que o dos outros, mas a diferença entre um autor e um receptor não é apercebida, não é posto nela nenhum acento especial. Quem, no seu meio, é de todos conhecido como cançonetista não tem, necessariamente, de ser compositor de canções mas, simplesmente, seu conservador (graças à sua memória, à sua capacidade de cantor, etc.). É o caso, por exemplo, de Eva Studenicová, sobre quem Plicka escreveu uma monografia e a qual alude Pápusková no seu livro *Peregrinação em Busca da Arte Popular*. Mencionemos outro exemplo, ainda mais sugestivo, assinalado pelo etnógrafo alemão Jungbauer e baseado nas investigações que realizou em Sumava. Apresentou-se-lhe ocasião de anotar uma canção sobre uma tragédia rural (um jovem assassinado à noite debaixo da janela da amada), cantada pela própria autora, uma mulher idosa, sessenta anos depois de a ter composto. Graças à sua boa memória, a anciã reproduziu fielmente a obra, que tinha 21 quadras. Simultaneamente, o etnógrafo registou a mesma canção tal como o povo a cantava ao fim de sessenta anos: já só tinha sete estrofes e todo o seu carácter tinha mudado — o que originalmente fora uma canção de feira que descrevia prolixamente, com grande profusão de pormenores, o verdadeiro acontecimento convertera-se, em sessenta anos, numa balada muito concisa e solidamente construída. Claro que as estrofes desaparecidas com correr dos tempos tinham sido esquecidas, porém é evidente que este esquecimento não fora apenas mecânico mas artisticamente intencional. Quem é realmente o autor? Os direitos de autor passam, com toda a evidência, de uma pessoa para outra: aquele que agora é receptor pode, dentro em pouco, ser autor, e vice-versa. O mesmo sucede com algumas formas de folclore plástico: por exemplo, a pintura dos ovos de Páscoa ou a

pintura das casas na Eslováquia Morava; apesar de cada uma dessas obras ter o seu autor (autora), e embora alguns destes autores sejam, evidentemente, mais dotados que outros, não há autores no sentido que a este conceito atribuímos — também aqui a fronteira entre autor e mero espectador se encontra inteiramente diluída. Ou, finalmente, o teatro popular: os etnógrafos verificaram repetidamente que quase não há limite a separar o actor e o espectador; o actor, ao terminar a sua intervenção, ou nos momentos em que não intervém, mistura-se com o público, e, por sua vez, qualquer pessoa do público, se a ocasião se lhe oferecer, se pode integrar na representação. Resumindo, podemos dizer o seguinte: há sempre duas partes, o artista e o receptor, mas entre essas duas partes não existe fronteira nítida; dá-se na arte o mesmo que num diálogo, onde quem é locutor num dado momento pode ser ouvinte no momento que segue. E, se quiséssemos rever mais pormenorizadamente a história da arte, encontraríamos bastantes casos, mesmo nas épocas em que existia a distinção entre o autor e o receptor, de penetração mútua e múltipla destes dois papéis. Essa penetração foi característica, por exemplo, no caso do antigo poeta inglês Chaucer, que pedia ao seu aristocrático protector que lhe corrigisse os poemas conforme lhe parecesse (já que deviam corresponder à mentalidade do meio nobre, a que o poeta não pertencia). Semelhante penetração manifestava-se no domínio das artes plásticas, por exemplo na participação dos ilustrados clientes renascentistas que, ao encomendar a obra, sugeriam temas, etc. Fizemos a comparação entre a relação artista-receptor e a relação locutor-ouvinte; mas essa comparação não se aplica apenas a tais pessoas, aplica-se também à própria obra de arte: o discurso linguístico pode mover-se entre o locutor e o ouvinte pelo facto de ser um *signo* que um e outro entendem do mesmo modo. Ao pronunciar o seu discurso, o locutor conta de antemão com a maneira como o ouvinte o compreenderá e é em conformidade com isso que o constrói. O mesmo se passa com a obra de arte. Também esta se destina a que o receptor a entenda do mesmo modo que o autor; ao criar a obra, o autor tem em conta o receptor, e este entende a obra como uma manifestação do autor e sentindo a sua presença. Por isso não são correctas as teorias que pretendem reduzir a obra de arte a uma mera exposição dos sentimentos e movimentos psíquicos do autor. Chegámos assim a um ponto que nada tem a ver com a concepção convencional da personalidade do artista. Não temos à nossa frente o autor inseparavelmente vinculado à sua obra e o receptor como mera casualidade que

não tem nenhuma relação fundamental com essa obra, antes vemos a relação do autor com ela como não se distinguindo fundamentalmente da do receptor. Existem, simplesmente, duas partes às quais a obra serve de intermediário. Devido a esta sua capacidade como mediadora, a obra não é uma expressão, mas um *signo*.

Deste facto se deduzirão outras consequências. Mas, antes que nos ocupemos delas, dirijamos a nossa atenção para uma objecção possível. Poderia dizer-se que há uma diferença elementar entre a palavra e a obra de arte. A palavra é uma moeda de uso corrente, é um bem comum; considerando a palavra em si, tal como a encontramos, por exemplo, no dicionário, não reconhecemos vestígio nenhum de uma determinada personalidade, mas encontramos-lo numa obra de arte. Ora neste ponto temos de chegar a um acordo. Bem entendido que, ao contrário da palavra, a obra de arte dá-nos a sentir a presença de uma personalidade; já dissemos que é por isso que a obra de arte se distingue de um objecto natural. Quer dizer: sentimo-la como «feita», como intencional. E a intencionalidade precisa de um *sujeito* do qual surge, que constitui a sua fonte; ou seja, pressupõe o homem. O sujeito não é dado, pois, fora da obra, mas nela própria. Faz parte dela, e não só quando ela se manifesta directa e abertamente como subjectiva. A presença e até a omnipresença do sujeito numa obra plástica é evidente: a escolha do tema, a sua concepção, a escolha e distribuição das cores, a técnica da pincelada (a escrita pictórica) e até o ponto de vista da perspectiva, no qual se supõe colocado o sujeito, todos os elementos de uma pintura aludem ao sujeito. O mesmo se dá nas outras artes: o sujeito é o próprio princípio da unidade artística da obra. Está presente até onde parece totalmente invisível, como, por exemplo, num diálogo dramático. No palco, vemos as personagens do drama dialogando entre si; cada uma delas dirige-se, aparentemente, apenas ao seu interlocutor, sem espécie nenhuma de testemunhas, e, apesar disso, cada frase é dirigida, na realidade, não ao interlocutor mas a uma terceira pessoa que não está em cena. Só para essa pessoa as palavras têm o sentido com que foram concebidas. Quem assim as concebeu e calculou o seu alcance é o sujeito; e aquele a quem as personagens se dirigem também é o sujeito. Na realidade, não são dois sujeitos, mas um só. O seu portador é, por vezes, aquele a quem chamamos receptor; outras, aquele a quem chamamos autor. A primeira vista, esta afirmação parece um tanto paradoxal, mas há que considerar que o autor e o receptor se reúnem, às vezes, numa só pessoa e que costuma

ser, precisamente, na pessoa do artista que isso mais frequentemente sucede, até com certa regularidade. De facto, no momento em que o artista, ao criar a sua obra, a aprecia em vista do efeito que produzirá no receptor, isto é, quando a percebe realmente como signo artístico e não como mero produto para cuja fabricação são necessários determinados conhecimentos e meios técnicos, nesse momento o autor adopta exactamente a atitude do receptor. E, do mesmo modo que nesses momentos se não pode distinguir o autor do receptor, tão-pouco na obra de arte se pode estabelecer diferença entre um e outro; a obra contém um único sujeito, dado pela sua intencionalidade. O facto de este sujeito que confere intencionalidade à obra ser aquele que está em contacto produtivo com ela (o autor) ou aquele que a percebe depois de concluída (o receptor) é uma coisa que nada tem a ver com a obra em si.

Com o que acabamos de dizer acerca do sujeito da obra de arte preparámos o terreno para a questão que antes colocámos. De facto, se na posição do autor e na posição do receptor perante a obra não há diferença fundamental, e se a obra de arte não exprime a personalidade nem os estados de espírito do seu autor, que validade terão as teorias que explicam a obra de arte com base nos estados psíquicos, as disposições, etc., do artista? Começemos por uma história: no nosso país viveu uma actriz, uma grande actriz, que tomava ao pé da letra o lema segundo o qual a arte equivale à expressão da personalidade do artista. Vejamos o que ela escreveu uma vez a uma jovem principiante na arte dramática: «Representa naturalmente, sem afectação, procura sentir tudo antes de começar a representar — em resumo, não pretendas *representar* mas sim *viver*». Esta actriz era Hana Kvapilová. E sucedeu-lhe uma vez ver condenado por um crítico eminente, Jindrich Vodák, o seu trabalho em *Rosmersholm*, de Ibsen. Eis as palavras do crítico: «Depois da declaração, no quarto acto, imaginamos uma Rebeka cansada, abatida pela grande desilusão da sua vida, esperando ansiosamente a voz libertadora da morte — mas, no entanto, parece que a senhora Kvapilová poderia passar outra vez os quatro actos com um Rosmer ainda pior». Kvapilová respondeu a esta crítica com um ensaio, mas este não foi publicado durante a sua vida; Jaroslav Kvapil incluiu-o depois nas obras póstumas. Nesse artigo encontramos as características palavras que seguem: «Confesso que, nas duas primeiras representações, queria tentar uma representação *não dramática*, insinuar *vitalmente* a consequência de um golpe do destino — e vejo que esta tentativa

falhou por completo. Quem poderia aperceber-se do meu trabalho e apreciá-lo, senão o crítico que tudo estudara antes? E o crítico não viu... A emoção autêntica, não teatralmente momentânea, foi absorvida pelas imensas dimensões do Teatro Nacional e do cenário. Também as disposições da visão do espectador foram absorvidas, o contacto de Rebeka com a plateia foi totalmente interrompido. Toda a delicada essência do meu trabalho desapareceu no último acto». Vemos aqui com grande clareza o abismo que existe entre a expressão e o signo artístico. A actriz, orientada para a expressão directa e imediata do estado psíquico, esqueceu que a obra de arte é um signo destinado ao espectador, que funciona como intermediário entre este e o artista; ficou prisioneira daquela opinião sobre a espontaneidade que liga a obra artística (no nosso caso a personagem dramática que ela representava) ao autor, e esse descuido teve as suas consequências: também o crítico — e era um crítico perspicaz — não notou a espontaneidade da vivência com que a actriz quis impregnar o seu trabalho e, pelo contrário, acusou-a de não ter vivido bastante o papel. A contradição entre a expressão espontânea e o signo constituiu a trágica contradição fundamental de toda a carreira artística de Hana Kvapilová: nas suas *Obras póstumas* encontramos outra menção característica a essa contradição: «Vejo que a minha Tania saiu demasiado íntima. O último acto aniquila-me tanto física como psiquicamente. Acredita V. que as febres me apareceram nessa altura? E apesar disso não consegui aproximá-la do público! Gostaria de saber onde estaria o meu erro; não me dirá?», perguntava ela numa carta dirigida ao crítico.

Espero que estas citações tenham esclarecido o mais importante para nós: que entre o artista e a obra não há uma ligação directa, que a tese romântica da espontaneidade criadora do artista está ultrapassada tanto na prática como na teoria (apesar de, na época em que era válida, ter sido artisticamente frutuosa) e se encontra a menos de um passo da capitulação. Entre o artista e a sua obra há muitas coisas. Já soou a hora de dar novamente atenção à *actividade*, consciente ou subconsciente, da qual surge a obra — actividade que, como vimos, era claramente compreendida tanto pelos artistas como pelos teóricos renascentistas (por exemplo, Leonardo). É claro que esta actividade do artista, por causa da qual a relação entre ele e a obra não pode ser entendida como espontânea, se manifestará actualmente de forma muito mais complicada que aos olhos do homem do Renascimento. Descobriremos, principalmente, uma grande quantidade de facto-

res com que depara o artista e que ele tem de enfrentar ao abrir caminho para chegar à obra. Primeiramente, na máxima proximidade da obra, veremos aquilo que se costuma chamar a *autêntica tradição artística*. De facto, a obra não pode ser criada sem premissas. Já pelo facto de ter a intenção de criar uma obra artística, o autor entra em contacto com a concepção válida da obra artística e da arte em geral, com os processos artísticos válidos no presente e no passado, ou seja, com os modos como eram e são manejados os diversos elementos de uma obra de arte. E, mesmo tratando-se de um artista revolucionário que tenha bastante decisão e bastante força para mudar radicalmente a situação da arte que veio encontrar, nada mais pode fazer que mudá-la, dar a sentir ao receptor que a mudou, e desse modo introduzir na sua obra o estado actual da arte, convertendo-o em pano de fundo sobre o qual a sua obra é percebida como nova e insólita. E esses procedimentos artísticos tradicionais impedem de antemão que a obra venha a ser uma expressão espontânea. O estado psíquico do artista, se puder realmente entrar na obra, é objectivizado previamente pelo estado da arte, isolado da sua fonte, convertido em signo. Para que fique mais claro ainda o que queremos dizer, voltemos ao caso de Hana Kvapilová. Já vimos que ela aspirava a apresentar ao espectador, como obra de arte, a expressão mais exacta possível do seu estado de espírito. Vimos também que, em certas ocasiões, falhou nesse intento, e no entanto não há dúvida de que, na maioria das vezes, conseguiu realmente o seu objectivo. Nesses momentos, e de acordo com a sua sensação subjectiva, a actriz vivia realmente em cena as suas personagens. Mas o público entenderia desse modo o seu trabalho? Há que ter em conta qual era o estado da arte dramática no momento em que a geração do realismo cénico, à qual pertencia a Kvapilová, subiu aos palcos. Era uma arte dramática de convenções mímicas e declamatórias. «Amo-te» era sempre dito com um determinado gesto habitual; e, do mesmo modo, com outro gesto também habitual, se dizia «Odeio-te», etc. Qualquer actor e qualquer personagem dramática, sem distinção, tinha ao seu dispor estes gestos para os momentos em que eram precisos. Em consequência disso, a unidade da personagem dramática estava fora de qualquer discussão — a personagem não possuía nada que a individualizasse ou distinguísse das outras. Os jovens actores realistas de então, entre eles Hana Kvapilová, transformaram as coisas: puseram em relevo a unidade da personagem dramática, até então esquecida, e submeteram o gesto a essa unidade, privando-o da sua autonomia e, por conseguinte, também do seu

carácter convencional. A mímica e o gesto do actor deixaram de exprimir de maneira espasmódica, em contornos claros, agora o «Amo-te» e depois o «Odeio-te», unindo-se para formar uma linha seguida que se assemelha à gesticulação «natural», não afectada e não artística, da vida quotidiana. O público entendeu imediatamente este contraste entre a arte dramática antiga e a nova: também esta se percebia, nesta comparação, como um signo, como o resultado de uma intenção artística, e não como uma manifestação de espontaneidade. No momento em que a comparação do realismo dramático com a arte dramática mais antiga desapareceu da consciência do público, este fenómeno foi ainda mais demonstrativo. A arte dramática realista, outrora entendida como antítese da convencional, converteu-se — nas mãos dos epígonos — numa convenção e descobriu com evidência o seu carácter de signo. Na arte não há, portanto, uma expressão autêntica, espontânea, antes entre o artista e a sua obra está sempre a intenção artística (e mesmo, muitas vezes, uma pretensão artística consciente). Mas há outros factores a interpor-se entre o artista e a obra de arte. Pelo lado do artista, são, antes de mais, as diversas motivações extra-artísticas da sua criação, conscientes ou não — por exemplo, as motivações económicas, que, como é sabido, costumam ser vistas com desprezo mas que o artista do Renascimento reconhecia com toda a tranquilidade, pois — quer se queira quer não — influenciam a criação, até mesmo a de nível superior. Depois, há os móveis relacionados com a ambição, as motivações ligadas às considerações sociais, etc. Também por causa destas motivações a obra do artista não pode ser concebida em relação directa com a sua personalidade. Por exemplo: pode algum destes critérios levar o artista a ocultar o seu verdadeiro estado de espírito e simular outro, etc. Tudo isto merece ser levado em consideração. Existem, finalmente, todas as influências exteriores, que convergem na personalidade do artista e surgem tanto da sociedade como de outras esferas da cultura, etc. Se as analisássemos pormenorizadamente, poderia aparecer a opinião, pela qual, precisamente, Taine se deixou influenciar, segundo a qual não há sob elas coisa nenhuma e a personalidade do artista deixou de existir. Mas não queremos ir tão longe, antes pelo contrário: ao afirmar que o trajecto que vai da personalidade do artista até à obra não é directo e espontâneo — principalmente que não é espontâneo —, estamos longe de negar a personalidade do artista. Antes queremos afirmar essa personalidade. As influências, tanto sociais como culturais e artísticas, só incidem na personalidade na medida em que esta o permite.

A personalidade não é uma soma de influências mas o equilíbrio mútuo delas, equilíbrio no qual umas se subordinam e outras se lhes sobrepõem, e neste sentido a personalidade do artista, tal como qualquer outra personalidade, manifesta-se por uma força activa. Resumindo, pensamos que a personalidade não significa, de modo nenhum, algo que se dilui nas influências exteriores como o sal se dissolve na água. O que está ultrapassado e necessita de correcção é a opinião segundo a qual a glória e a importância da personalidade artística consistem no facto de esta se exprimir totalmente, e na realidade passivamente, na obra. Esperamos que, se a evolução futura da arte e da situação do artista o libertar de alguma coisa, seja esta a triste obrigação de cuidar da sua individualidade e da sua personalidade do mesmo modo como cuida de uma flor de estufa ou como um tenor cuida da sua garganta.

17. O HOMEM NO MUNDO DAS FUNÇÕES (*)

Quando há uns decénios apareceu na arquitectura uma corrente denominada funcionalismo — escolhemos esta designação, que capta a sua essência mais própria, omitindo outras, que provinham principalmente de traços acessórios, como «construtivismo» ou «purismo» —, mudou de repente não só o aspecto dos edifícios (telhados planos, janelas corridas, supressão de elementos decorativos) mas também a organização interna do espaço. Mas estes sinais exteriores não são senão a manifestação de uma modificação fundamental do pensamento arquitectónico — modificação mais duradoura que uma corrente arquitectónica transitória e que tem maior alcance que uma mera teoria arquitectónica. No momento em que começou a pensar em termos de funcionalidade, a arquitectura converteu-se em pioneira de uma nova relação — correspondente ao mundo actual — do homem com a sua criação e até com o mundo em geral. Ao reflectir sobre o funcionalismo podemos, portanto, deixar tranquilamente de lado todas as dúvidas transitórias da nova arquitectura, independentemente de o seu carácter ser teórico (por exemplo: a arquitectura é uma arte ou não é?) ou prático (utilidade ou inutilidade das janelas corridas, etc.).

Mais urgente que isso é colocar-se a questão de saber em que consiste o núcleo próprio e fundamental do pensamento funcionalista. Assinalemos, antes de mais, que o funcionalismo encarna a típica maneira de pensar da época das máquinas. Não estamos demasiado longe dos tempos em que a criação do homem era funcional mas o seu pensamento não

(*) «Prólogo» ao livro de K. Honzík *Tvorba životního slohu* (A criação do estilo de vida), Ed. V. Petr, Praga, 1946.

era funcionalista porque não necessitava de o ser. Em cada um dos seus actos reagia, perante a realidade, com toda a sua natureza, com todas as características e necessidades desta; e reagia também perante todos os aspectos, todas as características da realidade com que entrava em contacto e com que lutava. Mas veio a industrialização e, com ela, a máquina. A máquina domina a realidade com muita precisão e eficácia: tanta, que o operário a não pode alcançar. A sua própria eficácia, porém, oprime-a como uma couraça: só sabe trabalhar para um único objectivo e só sabe produzir aquelas coisas para cujo fabrico foi inventada e adaptada. A máquina é também o modelo do ser unifuncional, capaz de servir para um só fim bem delimitado e cuja constituição se encontra adaptada a esse serviço, sendo inútil em qualquer outro caso. E o homem, pese embora ser ele o criador e dono da máquina, adapta-se a esse modelo, imitando-o, parcialmente influenciado pela pressão por ela exercida: a máquina, graças ao seu funcionamento, regula de modo retroactivo a actividade humana, obrigando o homem a limitar-se a uma única actividade, ou, dizendo melhor, a uma única fracção de um acto, executando-a com perfeição, e quase (ou mesmo totalmente) de modo mecânico, por via dessa mesma limitação. Sob a influência directa ou indirecta da máquina, o homem especializa-se funcionalmente e aprende a distinguir teoricamente as várias funções. Chega a compreender com clareza o conceito de função: a adaptação perfeita de determinada coisa facilita a consecução de um determinado fim. As coisas e as pessoas começam a ser portadoras de funções e as suas diferenças e convergências mútuas manifestam-se como diferenças e convergências funcionais. O conceito de função penetra também nas ciências da cultura; assim, por exemplo, nasce a linguística funcional, que concebe a língua como instrumento da expressão, e aparecem as suas diversas formações como resultados da adaptação da língua aos diversos aspectos parciais daquela. Mas a concepção funcional penetra também na arte; cada uma das artes começa a meditar acerca da sua função específica a fim de poder adaptar as suas obras a essa função com a maior fidelidade possível. Aparece a aspiração à poesia «pura», à pintura «pura», ao cinema «puro», etc.

O funcionalismo, declarado ou não, mas sempre eficaz, penetra, nos últimos decénios anteriores à Segunda Guerra Mundial, em todas as esferas da criação e do pensamento humanos. Terá sido, na sua forma original, benéfico para a humanidade? Seria difícil responder a esta pergunta. Ao pen-

sar nos grandes progressos no campo da teoria e da prática a que o pensamento funcional deu lugar, dispomo-nos a interpretá-lo como uma grande fase da história da evolução da humanidade. Recordando, todavia, o homem privado da plenitude da sua natureza, convertido em rodinha de uma máquina, que perde todo o seu sentido quando é retirada do contacto com as outras rodinhas suas vizinhas, sentimo-nos invadidos pela tristeza. Por mais perfeita que seja a organização das condições materiais da vida, por mais elevado que seja o nível de vida geral, isso não poderá suplantar aquela possibilidade de pleno desenvolvimento de todas as capacidades do homem que no Renascimento fez possíveis aqueles fenómenos exemplares de pintores que ao mesmo tempo eram escultores, arquitectos e poetas — e também anatomistas, físicos, engenheiros e diplomatas. Mas não nos referimos apenas a estes fenómenos culminantes, referimo-nos ao homem em geral, com uma ilimitada possibilidade de desenvolvimento das suas capacidades e inclinações, ao homem cuja apoteose encontramos no *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, criado há mais de dois séculos, ao homem que tem o tempo e a possibilidade de abordar a realidade em todos os seus aspectos. O equilíbrio da relação funcional entre o homem e o mundo foi alterado; mas devemos condenar o funcionalismo por isso? Seria tão ridículo como pretender ignorar a industrialização que lhe deu origem. O funcionalismo não pode ser atirado fora ou esquecido, apenas pode ser levado até ao fim; mas, antes de entrar mais pormenorizadamente nesta necessidade, voltemos por momentos à arquitectura.

O funcionalismo arquitectónico é uma corrente consciente nascida, como assinalámos, no próprio início do pensamento funcionalista, sendo seu pioneiro e anunciador. Sabemos que, na segunda metade do século XIX, criadora de edifícios de habitação estilisticamente ecléticos, pouco úteis na sua organização interna, a arquitectura colocou o acento tónico na fachada, sacrificando por vezes o interior do edifício — para mais, deformado pelo critério da rentabilidade — em benefício daquela. E o modernismo também não veio mudar este estado de coisas. Foi preciso que chegasse o arquitecto-funcionalista e perguntasse: para quê?, perante a tarefa de construir e adequar a organização interior do edifício à sua finalidade. À primeira vista, a resposta àquela pergunta parece muito simples; basta concebê-la e resolvê-la de modo similar ao do caso da máquina, isto é, segundo o princípio da unifuncionalidade (é conhecida a frase de Le Corbusier: a casa é uma máquina de habitar). O acto de habitar é concebido como

um conjunto de finalidades totalmente determinadas e unívocas, definidas pelos diversos tipos de actos vitais; o objectivo consiste em descobrir essas finalidades e adaptar a elas — melhor dizendo: criar no próprio espírito — as várias partes da habitação e do edificio.

No entanto, a prática depressa mostra que as funções estão longe de ser tão unívocas como ao princípio parecia; que se combinam em sínteses muito complexas; que o homem, ser integral, não se reduz a actos habituais na sua vida de todos os dias; e, finalmente, que a própria realidade material organizada pelo architecto — e não se trata apenas dos materiais de construção, mas também da luz, do ar, etc. — se rege por um complicado conjunto de leis que não podem ser menosprezadas. Chega-se, por exemplo, à conclusão de que uma habitação, por mais prática que seja do ponto de vista das necessidades materiais, pode ser inabitável por não satisfazer psiquicamente o homem (por não ser acolhedora, etc.); descobre-se que uma mesma finalidade, mesmo uma finalidade material, pode variar sensivelmente, conforme os casos, sob a influência de outras finalidades secundárias, de circunstâncias locais, ou outras, e isto a tal ponto que aquilo que num caso se tinha confirmado como útil pode noutro apresentar a mais absoluta falta de utilidade. Também se verificou, por exemplo, que o postulado global da luminosidade das habitações tem de ser submetido, em cada caso particular, a uma cuidadosa análise, do ponto de vista físico e fisiológico, se se pretender evitar que a utilidade da casa se veja afectada por esse princípio demasiado estrito. Seria inútil uma enumeração mais pormenorizada de exemplos — o livro de Honzik está cheio deles. Além disso, acima das particularidades, interessa-nos a conclusão geral: tal como na grande escala da prática da vida, também na escala mais pequena de um só ramo da architectura o funcionalismo deparou, depois do forte impulso inicial, com certas dificuldades. Este, em traços gerais, o actual estado de coisas. Impõe-se novamente a pergunta: o funcionalismo foi, então, um erro? foi um caminho errado? será necessário voltar ao ponto de partida? Estas perguntas não têm sentido, pois o regresso ao passado é impossível; seria preciso que se não tivesse dado a industrialização e não tivesse surgido a cultura baseada nas máquinas, que dela resultou — máquinas essas que alteraram o antigo equilíbrio das funções, causaram a sua diferenciação e centraram sobre elas as atenções. O único caminho possível é, como já dissemos, levar o pensamento funcionalista até ao fim. O defeito, de resto, não está na essência, mas na maneira

como são — ou até há pouco foram — concebidas as funções. Formulámos acima a definição de função: adaptação da coisa à finalidade a que deve servir. Objectivamente, nada podemos dizer contra ela, mas, enquanto limitarmos o nosso critério apenas à relação entre a coisa e a finalidade, não poderemos ver a origem e o próprio centro das funções, a instância que confere sentido às finalidades e constitui a base do equilíbrio funcional, isto é, o *homem*. O homem é portador das funções quando serve, como o faria um instrumento, e mediante a sua actividade, à consecução de um determinado objectivo. Outras vezes, quando utiliza as coisas ou outras pessoas para alcançar determinados objectivos, é iniciador das funções. Mas é sempre ele o sujeito da acção, sujeito que determina, ou pelo menos influencia, os objectivos e as finalidades e, por conseguinte, também as funções. Mas ainda não chegámos à própria raiz. Ao afirmar que o homem determina as funções, poderia parecer que a função depende só da vontade consciente, quer dizer, do arbitrio do homem. E não é assim: a função não está ligada ao homem superficialmente, antes faz parte da sua natureza. Não é, portanto, a vontade casual do homem, mas a natureza humana, que constitui o facto decisivo. Para manter o seu equilíbrio físico e psíquico, o homem tem de proceder («funcionar») de maneiras muito variadas perante a realidade natural e social. No entanto, qualquer que seja a situação em que se encontrar a sociedade, há certas necessidades mutuamente opostas — pelo que a liberdade funcional do homem se vê limitada. Mas, ao mesmo tempo, existe um estado determinado, quer dizer, o *equilíbrio entre a necessidade e a liberdade*, que possibilita ao homem o exercício de uma determinada tarefa no conjunto social sem sofrer, ao mesmo tempo, psíquica ou fisicamente, limitação da sua liberdade funcional. Outrora este equilíbrio era mantido instintivamente e o homem, desconhecendo o conceito de função, dominava facilmente a acumulação, as interferências e a tensão recíproca das diversas funções. Como indicámos anteriormente, a sociedade baseada nas máquinas alterou o equilíbrio funcional, mas não de modo fatal e irreparável; precisamente o livro para o qual estamos escrevendo este prólogo mostra, em várias passagens, que a técnica, desenvolvendo todas as suas possibilidades e aplicando-as em conformidade com a natureza humana, pode devolver ao homem, em considerável medida, essa liberdade funcional.

Para conseguir tal recuperação é necessário, antes de mais, modificar fundamentalmente a óptica. Só então, quando começarmos a conceber as funções na perspectiva do homem

e da natureza humana, é que surgirão os pontos isolados que não-de começar a manifestar-se como forças correlativas e reciprocamente graduadas. A tendência para a unifuncionalidade na arte (chamada «pura») aparecerá então como mera fase evolutiva e não como ideal permanente; na prática da vida, nos casos em que o portador das funções é o homem (pelo seu emprego, etc.), a unifuncionalidade manifesta-se como fenómeno nocivo que o deforma tanto física como psicologicamente. Há que trazer a primeiro plano a necessidade de contar com a multilateralidade do homem e com a infinita e concreta variedade material da realidade na qual ele actua. Há já bastante tempo que a ciência está consciente desta união das funções ao homem e das suas mútuas relações estruturais; podemos indicar, por exemplo, os trabalhos do etnógrafo soviético P. G. Bogatyriev (*Príspevek strukturální etnografii* — Contribuição à etnografia estrutural, *Miscellanea*, Bratislava, 1931; *Kroj jako znak. Funkcni a strukturální pojety v národopise* — O trabalho regional como signo. Concepção funcional e estrutural na etnografia, *Slovo a slovesnost* II, 1936; *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku* — A função do traje regional da Eslováquia Morava, 1937).

Na arquitectura, a situação é semelhante à de outros ramos. A sensação de ser preciso levar até ao fim o funcionalismo primitivo, no sentido da multiplicidade e variedade das funções, e em relação ao homem, é talvez até mais insistente aqui que em qualquer outra especialidade, e é também experimentada de maneira geral. No segundo número da revista *Kvart* (ano IV, 1946) publica-se, sob o título «O aspecto da Europa do futuro», o diálogo de J. Gallotti com Le Corbusier; ali se pode ler: «Sempre gostei das coisas belas de tempos idos. Foram elas, exactamente, que me ensinaram arquitectura e me desvendaram a falsidade dos dogmas académicos e das doutrinas de Vignola. Na minha primeira juventude viajei por Itália, pelos Balcãs, fui a Istambul, ao Oriente... Veja, ainda aqui tenho o caderno de apontamentos onde desenhava os refúgios dos monges... Todas estas coisas antigas têm a "escala humana". Em Marrocos, as casas das cidades indígenas são tão apertadas e tão baixas que as pessoas têm tudo ao alcance da voz e quase ao alcance da mão; vive-se ali como numa só casa e numa só família». Isto quanto à opinião de Le Corbusier. No nosso país, sentimos necessidade urgente de levar até ao fim o funcionalismo de alguns arquitectos; talvez a mais importante manifestação destas aspirações seja o livro de K. Honzík. Não sei se Honzík subscreveria sem reservas a frase de Le Corbusier que citámos, mas a

semelhança é indiscutível (apesar de, durante a guerra, não ter havido nenhuma possibilidade de contacto entre os dois mundos diferentes em que viviam, por um lado, os checos e, por outro, os franceses), e não seria difícil encontrar no livro de Honzík mais de uma passagem em que a natureza humana é declarada como a medida de todas as coisas em arquitectura. Por exemplo: «Era altura de enunciar o lema "O homem — medida de todas as coisas", de todas as suas instituições, máquinas, meios de transporte, habitações, edifícios, ruas e cidades. Era altura de integrar no pensamento arquitectónico esse "antropometrismo" natural. Casas nem para deuses nem para anões, mas para pessoas que têm de 1,70 a 1,80 m de altura, e cujos ombros têm de largura entre 60 e 70 centímetros. Mas esta "humanização" das nossas construções e do nosso meio ambiente tem de ser compreendida não só de um modo estático, mas também de um modo dinâmico, e não apenas em sentido singular mas também no plural. Na matéria que utilizamos para edificar o nosso meio se projectarão não só as dimensões do nosso corpo mas ainda o movimento da vida, as relações de uns homens com os outros e as relações do homem com o espaço» (*Spolecnost a sloh* — A sociedade e o estilo).

A situação ideológica e prática a que se refere o livro de Honzík é, portanto, muito actual. Também é característico o facto de o livro não ter sido escrito de uma vez mas aos poucos; os ensaios que o constituem foram publicados em livros e revistas. Este facto atesta que se não trata de opiniões momentâneas mas dos resultados de uma longa e perseverante reflexão que, de pontos de vista muito variados, examinou e concretizou a tese fundamental. Honzík aplicou no seu trabalho uma delicada capacidade de penetração: o princípio segundo o qual o homem constitui a medida de todas as coisas não é, para ele, uma mera tese. Algumas citações nos mostram a capacidade de penetração do autor: «Tomemos como exemplo uma cadeira. Na sua forma está presente o homem, pois ela mostra-nos a mecânica do estar sentado, encostado, mudar a cadeira de um sítio para outro. A sua posição no espaço é dada pela maneira, pelo lugar e pela direcção do uso. Ao contrário da antiga concepção estática, aprendemos a sentir funcionalmente o espaço. Vemos a praça repleta de actividade (onde até a calma tem a sua significação), com o movimento do trânsito e a multidão que circula. A forma da praça deduz-se logicamente desse funcionamento. A sensibilidade funcional está, sem dúvida, estreitamente relacionada com a sensibilidade motora e energética tão características do

nosso século» (*Váci v provozu* — As coisas em funcionamento). Ou, noutra passagem do mesmo estudo: «poderia pensar-se que a própria actividade plástica e criadora só começa no momento em que abandonamos o campo da utilidade e damos curso à fantasia abstracta e livre. Mas não se tem presente que há fantasias de muitos géneros e que, ao lado da fantasia abstracta, existe também a fantasia funcional, biodinâmica, que actua juntamente com o sentido plástico, pois determina o contorno fundamental das formas. Na realidade, o cumprimento da finalidade de uso — principalmente no sentido do funcionamento — é muito complicado e, portanto, mais difícil, pois que muitas coisas que consideramos úteis deixam de o ser no momento em que são retiradas do funcionamento. Nesses casos, a utilidade funcional seria concebida de maneira primitiva, esquemática, sem imaginação. O acto atraiçoa a intenção. Isto é, podemos afirmar que a utilidade não é apenas uma questão de razão — ou, como antigamente se dizia, de racionalismo — mas de uma intuição e uma fantasia especiais».

A forma dos objectos e edifícios utilitários não é, pois, para Honzík, um fóssil morto, uma herança de tempos passados, nem o resultado de um cálculo estético — mas sim produto de energias funcionais, ainda quente mas, apesar disso, em equilíbrio. As formas criadas pelo homem aparecem do mesmo modo que as formas criadas pela natureza: «A matéria, tanto a inanimada como a animada, move-se e cresce sob a influência de forças diversas — algumas evidentes e outras ocultas — para se organizar e estabilizar no final desses processos, formando figuras regulares, regidas pelas leis naturais... No final, quando todas as forças, que actuam tanto no interior como no exterior, formam um sistema em equilíbrio, a matéria acalma-se. Uma vez alcançado esse equilíbrio, a matéria deixa de ser amorfa e adquire uma forma característica, regular e conforme à sua natureza: linhas de força, cristais, organismos: forças dinâmicas. A forma é, propriamente falando, um aspecto do equilíbrio. É, pois, certo que a coisa está em movimento, mas esse movimento é regido por uma regra igualmente geral: a busca da calma, da harmonia, da cristalização, da maturidade... Também as nossas construções e os nossos produtos se desenvolvem sob a influência de inúmeras forças, de inúmeras condições económicas, sociais e psicológicas: as formas que lhes imprimiu um ou outro indivíduo transformam-se sob tais condições e conseguem resultados equilibrados e óptimos» (*Poznámky k biotechnice* — Apontamentos de biotécnica).

Deste modo, a forma que constitui o resultado das funções é tanto menos esperada e menos alcançável pela fantasia abstracta quanto mais pormenorizada e desmembradamente tiver sido considerado, quer de modo repentino quer aos poucos, no momento do seu nascimento, todo o complexo conjunto de funções com todos os requisitos materiais bem diferenciados. Quando Honzík medita sobre as características do espaço de uma habitação (no estudo «Pelo conforto espacial»), enumera nada menos que dez grupos de condicionantes a serem levados em linha de conta (condicionantes geométricos, climatológicos, atmosféricos, de luz, térmicos, etc.), dos quais cada um sofre ainda subdivisão interna. Que longe estamos já do espaço aparentemente evidente do cálculo funcional originário! É também importante o conceito de «óptimo» a que nos conduz a reflexão de Honzík citada; no que respeita à produção e à actividade humana em geral, este conceito contém o postulado de que tanto temos falado, isto é, que a base e o critério de todas as coisas há-de ser a natureza humana, polifacetada e não deformada; o requisito do «óptimo» seria então a projecção do sentimento subjectivo da natureza não deformada na objectividade do mundo das coisas. O equilíbrio funcional adquire um aspecto ainda mais objectivo ao ser concebido do ponto de vista do indivíduo, no seu conceito de «harmonização» — também muito frequente no livro de Honzík. Mas a palavra, isolada, pode ter muitos sentidos e poderia até evocar a ideia de uma organização que tivesse a finalidade em si própria; todavia, para o autor, significa, com toda a evidência, a organização que corresponde ao pleno desenvolvimento da natureza humana.

Finalmente: também a atitude de Honzík quanto aos conceitos de «natureza» e de «técnica» é interessante e característica. É costume considerar estes dois termos como opostos que mutuamente se excluem. O funcionalismo atravessou um período de tecnicismo em que dominava — como Honzík mostra sugestivamente — a convicção de que a técnica deve servir para a total liquidação da natureza. Os técnicos admitiam que a humanidade do futuro se adaptaria fisicamente às expansões da técnica, que ensurdeceria para não ouvir o ruído do trânsito, etc. E os arquitectos, de acordo com tal opinião, realizavam casas com uma atmosfera interior artificial, com janelas fechadas — e até já planeavam casas sem janelas. Do que já dissemos sobre as opiniões de Honzík deduz-se claramente que ele não concorda com essa ideia. Mas não o faz colocando-se ao lado da natureza e rejeitando a técnica, antes pelo contrário: os seus postulados sobre a técnica são supe-

riores aos dos tecnicistas. Vejamos as suas palavras sobre este assunto: «Travamos uma luta interior entre o amor à civilização, por um lado, e o amor à natureza, por outro. Só os extremistas são capazes de aceitar incondicionalmente um destes dois pontos de vista. Os partidários inquebrantáveis da técnica pela técnica afirmam com segurança que o homem terá de acostumar-se àquelas propriedades da técnica que, de momento, julgamos nocivas. Acham que a possibilidade de adaptação biológica ao sistema das máquinas é ilimitada... Se adoptássemos o ponto de vista contrário ao extremo tecnicismo, isto é, aquele que defendesse uma espécie de naturalismo extremo, teríamos de dizer (em teoria) que o cume da civilização técnica deveria ser equivalente ao regresso do homem à natureza» (*Architektura jako tvorba prostredí a klimatu* — A arquitectura como criação do meio ambiente e do clima).

É evidente que o «extremo naturalismo» significa, para Honzík, a síntese da natureza e da técnica, ou, melhor dizendo, a renovação da harmonia entre o homem e a natureza por meio da técnica. O contraste entre a técnica e a natureza não é para ele uma contradição insanável mas uma contradição dialéctica. Dizendo de maneira sugestiva: se é necessário obter a reconciliação da natureza humana com os ruídos do trânsito, não é, para isso, preciso que o homem ensurdeça — mas sim que a técnica saiba fazer passar o trânsito para o subsolo e possibilite ao homem uma vida em sossego ao ar livre.

Muitas outras teses de Honzík mereceriam análise ou discussão. O papel de um prólogo, porém, consiste — conforme os costumes — em apontar um caminho para o entendimento do livro. É a vez do leitor! Ficará, talvez, satisfeito; ou talvez não concorde com o autor. Isso é já um problema seu. Todo o livro autêntico e vivo provoca tanta aprovação como discordância. E é também possível que o leitor pergunte: «São aqui defendidos determinados princípios. Muito bem. Mas qual é a prática que daí resulta? Num ramo de actividade tão concreto como a arquitectura, só as realizações mostram se as teorias têm real fundamento ou não. Espere-mos, portanto, pelas realizações». A resposta a esta reserva é óbvia: as realizações podem ser várias e o caminho que a elas conduz pode ser tortuoso e semeado de erros; é isso que sempre sucede quando se procura levar à prática uma determinada opinião consequente. Entre aqueles que o hão-de tentar fazer, estarão também os que interpretam as opiniões de Honzík no sentido do seu próprio conservadorismo e que hão-de confundir o «óptimo» e a «harmonização» com o «meio

termo» burguês. Mal-entendidos de tal tipo são inevitáveis, mas não há motivo para fazer-lhes concessões. O importante é que a maioria dos leitores compreenda que se encontra perante uma tentativa para levar conseqüentemente a bom termo uma corrente tão progressista como o funcionalismo e que isso é uma coisa indispensável no aspecto evolutivo. Esta necessidade tem de ser aceite e é preciso continuar a aprofundá-la. Se nesta base houver debate de ideias, será graças às reflexões de Honzík. O seu livro é uma obra responsável, que não foge às formulações claras. Desejamos que como tal seja recebido e que desempenhe um papel de acto estimulador da evolução do pensamento arquitectónico checo.

18. A ARTE E A CONCEPÇÃO DO MUNDO (*)

A questão da relação entre a concepção do mundo e a arte costuma ser considerada como muito clara e até simples. A crítica ensinou-nos a avaliar a obra de arte conforme a atitude adoptada por esta perante a realidade, conforme a sua maneira de a abordar. Até há pouco, a história da arte era mais história das concepções do mundo que, propriamente, história da arte. E a ciência da arte criou teorias extensas partindo da tese segundo a qual a arte, ao representar a realidade, nos apresenta a imagem desta em conformidade com uma determinada concepção.

Quando um problema parece tão claro, é sempre preferível passá-lo por uma profunda revisão. Embora uma curta conferência — cuja função é, principalmente, de divulgação — não dê margem bastante para uma revisão em profundidade, não consideramos inútil tentar esboçá-la: pelo menos nos seus traços gerais.

Ao utilizar os conceitos de «arte» e de «concepção do mundo» devemos ter presente, antes de mais, o que significam esses conceitos para nós. O conceito de «concepção do mundo» pode significar várias coisas. Em primeiro lugar, costuma designar a atitude que o homem de uma ou outra época (numa determinada nação e como membro de uma determinada camada social) adopta espontaneamente perante a realidade, não só quando pretende representá-la artisticamente nas sempre que actua sobre ela ou sobre ela reflecte. O modo como Dagobert Frey concebe, por exemplo, o espaço, o tempo, as coisas, etc., mostra muito bem, no seu escrito

(*) *Slovo a slovesnost* X, 1947-1948, pp. 65-72.

Gotik und Renaissance, que, por exemplo, a concepção do espaço é muito diferente na Idade Média e no Renascimento, e isso não só na pintura e nas artes plásticas em geral mas também na maneira de desenhar mapas. Pode-se, portanto, falar de uma base noética a partir da qual uma determinada época, sociedade, estrato social, etc., forma o seu comportamento, o seu modo de pensar e sentir e forma também a sua criação artística. Mas esta não é a única interpretação possível da noção de «concepção do mundo». Quando fazemos uso desta expressão, podemos também pensar num determinado sistema (mais ou menos coerente) de conteúdos ideológicos, numa determinada ideologia. A ideologia também exerce a sua influência no comportamento, no pensamento e na criação artística do homem. Podemos mesmo afirmar que uma mudança profunda da ideologia está estreitamente ligada à transformação da base noética (em parte condicionando-a e em parte sendo condicionada por ela), e que uma determinada base noética, embora tolere certas diferenças ideológicas, não admite indiferentemente qualquer ideologia. Apesar de tão estreita ligação, pode produzir-se uma irregularidade evolutiva; isso dá-se, por exemplo, no caso de uma mudança ideológica brusca, no qual a base noética não consegue modificar-se com a mesma velocidade com que se transformam os princípios ideológicos. A própria arte nos oferece um exemplo vivo. A chegada do cristianismo significou, sem dúvida, uma transformação ideológica profunda que necessariamente exigia a transformação da base noética e, ao mesmo tempo, a reconstrução da estrutura formal da obra. No entanto, podemos observar que tão radical revolução não conseguiu, nem mesmo no primeiro momento — na pintura das catacumbas — modificar fundamentalmente, refundir aquela componente da obra que mais acessível é às intervenções ideológicas, isto é, o assunto. Querendo representar Cristo, por exemplo, os antigos artistas cristãos utilizam temas plásticos clássicos, representando-o como tinha sido representado Hermes Crióforo — um jovem com uma ovelha a seu lado ou aos ombros. Visto que, segundo o Evangelho, Cristo se qualificou a si próprio de «bom pastor» (principalmente na parábola da ovelha perdida e reencontrada), a representação de Hermes Crióforo converte-se na de Cristo sem modificação nenhuma da estrutura plástica. Outras vezes adopta-se, para representação de Cristo, o antigo tema plástico de Orfeu. O estilo das pinturas cristãs primitivas é também, como diz Matejcek, «resultado daquele estilo vivo e sugestivo que dominava na pintura decorativa romana do momento». No entanto, este fenómeno é

muito característico da contradição entre a base noética e a ideologia que a pintura cristã primitiva servia: o objectivo desta ideologia não é a descrição realista da realidade mas a validade simbólica da representação; por isso, mais tarde, depois de a nova ideologia ter criado também a sua base noética, o estilo pictórico muda radicalmente: a representação realista é substituída por um ideograma simplificativo, as expansões antigas na esfera da perspectiva são abandonadas, o espaço é mais abstracto. Daí em diante, a ideologia e a base noética voltam a evoluir em paralelo. Mas o momento em que se produziu uma separação provisória entre elas serve-nos de exemplo convincente: mostra-nos que, apesar da estreita correlação, a base noética e a ideologia são dois fenómenos independentes, embora em geral os incluamos a ambos na denominação de «concepção do mundo».

No entanto, sob esta denominação ainda podemos entender mais qualquer coisa, ou seja, um determinado sistema filosófico. Entre a ideologia e o sistema filosófico não há uma linha divisória nítida. Principalmente no que à arte respeita, é costume haver dificuldade em saber onde termina uma coisa e começa a outra. Na arte, precisamente, a fronteira é, habitualmente, vaga — é-o, mesmo, entre um sistema filosófico coerente e a base noética. Este facto é por vezes causa de disputas em que se procura definir se a obra de determinado artista exprime ou não uma concepção do mundo unívoca e coerente. Uma concepção filosófica coerente pode ser buscada na obra de duas maneiras: ou inquirindo da proximidade da obra com algum sistema filosófico existente fora dela, como resultante de uma especulação filosófica, ou procurando «uma filosofia» contida na própria obra, unicamente expressa por ela, isto é, pondo, por exemplo, o problema da filosofia de Brezina ou da de Mácha. Estas duas modalidades costumam misturar-se uma com a outra, apesar de haver entre elas tal diferença que podemos afirmar que a primeira é mais segura, cientificamente mais probatória que a segunda. De facto, se procurarmos a relação da obra de arte com um determinado sistema filosófico (por exemplo, a relação da obra poética de Brezina com o sistema filosófico de Schopenhauer, a relação da obra de Capek com a filosofia pragmática), disporemos de dois tipos de material que podemos verificar e comparar. Mas, ao procurar a «filosofia» de uma determinada obra de arte, em si, só disporemos da obra, que tentamos então traduzir para uma linguagem conceptual; é claro que, ao fazê-lo, corremos sempre o perigo de uma interpretação subjectiva, e seria justificado recordar aquele

aforismo segundo o qual as reflexões sobre a chamada filosofia de certas obras poéticas não são mais que interpretações da filosofia do próprio investigador ilustradas pelas citações do poeta analisado.

Tomámos, pois, consciência da complexidade do conceito de «concepção do mundo» em relação à arte. Aprendemos que este conceito pode significar três coisas diferentes, cada uma das quais pode ser investigada separadamente na sua relação com a criação artística. Mas o nosso objectivo não é revelar a diferença fundamental que existe entre esses três tipos de investigação; pelo contrário, já vimos que a base noética e a ideologia se podem confundir, por vezes a tal ponto que é impossível distingui-las. E, no que respeita ao sistema filosófico, é evidente que a diferença entre ele e a concepção do mundo no sentido da ideologia consiste às vezes apenas num carácter mais sistemático e numa formulação mais pormenorizada por parte daquilo a que damos o nome de sistema filosófico. Por isso mesmo não seria, até, conveniente distinguir estritamente estes três tipos de investigação da arte (noética, ideológica e filosófica), principalmente ao investigar a evolução da arte: de facto, pode ocorrer que, nas mudanças evolutivas, se destaque umas vezes o primeiro e outras o segundo ou o terceiro desses aspectos, que, realmente, não são senão aspectos diferentes da relação mais geral entre a arte e a concepção do mundo. Por conseguinte, também nós não vamos fazer uma diferença rigorosa entre eles nas reflexões que seguem.

Acabamos de verificar e analisar — em relação à arte — o conceito de concepção do mundo. Temos agora de submeter também à crítica, embora sumária, o conceito de «arte». Para a teoria da arte, esta não é, de nenhum modo, um conceito unívoco: dentro do seu campo de estudo, tanto cabe o quadro que se expõe numa galeria de arte como uma pintura popular sobre vidro, ou um cartaz publicitário, um poema lírico de um poeta geralmente reconhecido como tal, um poema infantil ou uma narrativa popular rimada. Cada uma dessas criações testemunha, a seu modo, alguma coisa acerca do processo polifacetado da força criadora do homem. Porventura, na óptica da relação entre a arte e a concepção do mundo, são também equivalentes todos estes géneros de criação artística? Não há dúvida de que o problema da concepção do mundo pode ser justamente colocado perante qualquer criação humana. Mas é evidente que isso tem especial importância precisamente na arte no sentido mais estrito da palavra — nessa arte cujo nome é devido a um geral reconheci-

mento e que — ao contrário dos outros géneros da criação artística — costuma ser designado como «arte superior». Podemos ir ainda mais longe e ter o atrevimento de afirmar que a estreita relação com a concepção do mundo é um traço característico, e até específico, da chamada arte superior. Considera-se, em geral, que esta arte é definida pela sua determinação social e é costume entendê-la como a arte da classe dominante. A exactidão histórica desta definição não dá lugar para dúvidas, mas a relação entre a arte superior e a classe dominante não deve ser concebida de maneira demasiado rígida. A nossa própria experiência nos diz que nem todos os membros da classe dominante chegam, na evolução do seu entendimento artístico, à arte superior; e, por outro lado, não é difícil encontrar casos em que a arte superior foi recebida com entusiasmo fora da classe dominante. Nos últimos decénios, tivemos ocasião de ouvir numerosos artistas declarar que não criavam para aqueles que, em face da sua criação, apenas têm, pelo facto de ser ricos, o direito de poder comprá-la — quadros e esculturas, por exemplo. Além disso, é muito provável que a arte superior não desapareça, nem mesmo depois da mais perfeita eliminação das diferenças de classe, e que, estendendo a toda a sociedade a sua base social, cresça e se aperfeiçoe. É, pois, necessário procurar outro traço característico desta arte. Parece que será, precisamente, o facto de a arte superior ser — ou dever ser — a arte que exige qualquer coisa do receptor, que lhe põe problemas, que reclama a sua actividade; e essa é, precisamente, a arte que se encontra em autêntica relação com aquilo que designámos por «concepção do mundo» nos seus três aspectos. Por outro lado, a única função da arte não é estar em autêntico contacto com a concepção do mundo — nem mesmo da arte superior; há uma quantidade enorme de outras funções, entre elas funções tão afastadas de qualquer esforço com a função recreativa — a arte como recreio e diversão.

E toda a obra de arte é capaz de desempenhar toda uma série de funções; o importante é que, na arte convencionalmente chamada superior, a relação autêntica com a concepção do mundo constitui uma função característica sempre presente. Até a crítica no-lo mostra de maneira evidente, e concretamente a crítica checa, na obra dos seus melhores representantes. Referimo-nos, principalmente, a F. X. Salda. Durante toda a sua vida, o objectivo de Salda, a finalidade de todos os seus trabalhos críticos, foi divulgar e legalizar, na Boémia e nas aspirações checas, o conceito e a realidade da arte auten-

ticamente superior no verdadeiro sentido da palavra. A ideia que Salda fazia da arte nada tinha a ver com a arte pela arte; a grandeza da arte consistia, para ele, exactamente na sua capacidade de servir. Porém, como ele costumava dizer, era a capacidade de servir o espírito, ou seja, a arte devia ser útil através da sua relação com a concepção do mundo. Ao ler as suas críticas e os seus ensaios, chama-nos a atenção o esforço com que Salda procurava insistentemente descobrir, por trás da obra e dos seus processos artísticos, a relação do artista com a realidade, a sua resposta às questões fundamentais da vida humana. Salda é portanto um evidente exemplo do facto de o próprio conceito de arte superior conter, como traço fundamental, a correlação da criação artística com a concepção do mundo.

Agora — depois de ter feito a revisão e a crítica dos dois conceitos fornecidos pelo nosso tema (sem querer, penetrá-mos com isso bastante a fundo no próprio tema) —, formulemos a pergunta que sempre esteve por trás das nossas reflexões e que exige com tanta insistência uma resposta: qual é essa relação entre a arte e a concepção do mundo, relação da qual estivemos a falar evitando uma sua definição mais exacta? Começemos pela relação entre a arte e aquilo a que demos o nome de base noética. A obra de arte é uma construção formada por muitas componentes. Assim, por exemplo, na obra pictórica, essas componentes são as seguintes: a superfície, a linha, a mancha de cor; e, depois, outras componentes dadas por estas, como o contorno, o volume, o espaço e, finalmente, a nível de maior complexidade, a coisa, o cenário e a acção. Nenhuma destas componentes, nem mesmo as mais simples de todas, como a linha e a mancha de cor, são meros factos de percepção sensorial, antes, ao mesmo tempo, têm uma determinada relação com a realidade representada no quadro; isto é, cada uma destas componentes significa de alguma maneira aquela realidade, refere-se-lhe, destaca algum dos seus aspectos. Estas diversas componentes estabelecem, no interior da obra, relações mútuas; as suas significações parciais unem-se para formar a significação final e as suas relações parciais com a realidade dão, como resultado, a referência global a ela. De certo modo, a realidade é esclarecida pela obra, são acentuados alguns dos seus aspectos e características enquanto outros são relegados para segundo plano; assim a obra orienta o comportamento e o pensamento do homem, a sua maneira de agir perante a realidade. E esse esclarecimento não respeita apenas às partes representadas, a uma só coisa, pessoa ou acção, mas é aplicável à realidade

como conjunto, a todas as realidades concretas com que o homem pode entrar em contacto.

Queremos, porventura, dizer que a arte cria a base noética, a maneira como o homem concebe a realidade? Muitos teóricos e críticos recentes manifestaram considerável tendência para essa ideia, entre eles também Salda, na época em que escreveu o seu livro *Boje o zítrek* (Lutas pelo futuro). Nas páginas desse livro encontramos muitas passagens em tal sentido. Mais tarde, quando Salda publicou o seu *Zápisník* (Livro de apontamentos), as suas afirmações acerca do poder da arte eram já muito mais prudentes. Nas épocas tranquilas, em que a arte evolui aos poucos e sem interrupções, pode parecer que a iniciativa da sua evolução cabe àquelas actividades do homem em que a concepção do mundo se manifesta de modo mais decisivo por não estar condicionada por nenhum critério prático — isto é, a actividade artística. Isso é, porém, mera aparência, e assim o mostram os períodos de evolução acelerada e mudanças súbitas. Já mencionámos o caso da arte cristã primitiva, que tardou a encontrar a sua relação com a nova concepção do mundo e da realidade — embora essa nova relação com a realidade existisse já, necessariamente, na prática da vida. Do mesmo modo, poderíamos apontar a confusão da arte actual, condenada de momento a abordar a realidade (ou melhor, a procurar abordá-la) com meios que já perderam a sua eficácia noética imediata e vital. Todos nos damos conta de que, por exemplo, o romance, como género que concebe o homem apenas como indivíduo, como ser particular, género em que o eixo da relação do homem com a realidade são os sentimentos e os impulsos volitivos, deixou de ter a validade originária. Apesar disso, a anquilose da escolha dos assuntos e o esgotamento dos processos artísticos desviam continuamente a caneta do romancista naquela direcção. A arte não é, portanto, criadora exclusiva da base noética, o indicador do seu movimento; a verdadeira iniciativa está noutra sítio, naquelas esferas da actividade humana cujo alcance é muito mais imediato. O marxismo refere-se, com razão, ao processo produtivo como instância última e fundamental; o processo produtivo, cujo papel é manter a própria existência do homem e da humanidade, é o único processo que exerce, por meio das suas mudanças e das suas revoluções, uma pressão realmente activa sobre a atitude que o homem adopta perante a realidade. Todavia nem nós nem as teorias marxistas pretendemos afirmar que a arte, ou qualquer outro ramo da cultura, é passiva, pois ela evolui não só sob o impulso das pressões exteriores mas também pela sua própria necessidade interna —

influenciando assim, de modo retroactivo, todos os outros ramos da cultura e, por conseguinte, também, a relação do homem com a realidade, a maneira como ele se comporta quando actua perante ela. A relação da arte com a base noética é, portanto, tanto passiva como activa; passiva no sentido em que a arte sofre as consequências das transformações da base noética que surgem da evolução do processo produtivo; activa no sentido em que, por meio da sua própria evolução, a arte contribui (juntamente com outras esferas da actividade humana) para a preparação dessas mudanças e para a sua formulação.

No que segue, ocupar-nos-emos da relação da arte com a ideologia, com os conjuntos de opiniões e ideias concretas e comunicáveis. Aqui, a iniciativa da arte costuma ser considerada como menos importante e, como se sabe, há até numerosas teorias e programas artísticos que declaram o absoluto desinteresse da arte pelas opiniões de alcance prático. A arte que aspira a divulgar determinadas ideias, que toma como objectivo agir directamente sobre a maneira de pensar e sobre o comportamento humano, costuma ser estigmatizada como tendenciosa por essas correntes, e essa tendenciosidade é considerada tacticamente, ou manifestamente declarada, como um defeito. No entanto, a teoria da arte que se orienta no sentido marxista assinala, e ainda com razão, que até a arte aparentemente não tendenciosa tem relação activa com a ideologia e, muitas vezes, influencia o modo de pensar e o comportamento do homem precisamente ao desviar-lhe a atenção desta ou daquela ideologia ou tomando o seu próprio valor prático como algo sem importância e sem interesse. A relação entre a arte e a ideologia assemelha-se, portanto, àquela que vimos ser válida para a base noética: a arte, embora não crie a ideologia, está em relação autêntica com ela e, graças à sua eficácia imediata, constitui um meio activo para a sua realização ao actuar como ponte entre ela e a sociedade.

Falta-nos ainda ver a relação entre a arte e a filosofia, como aspecto mais sistemático e mais expressamente formulado da concepção do mundo. Aqui, trata-se já de duas esferas totalmente características da criação cultural, que se podem aproximar e afastar mutuamente durante o processo evolutivo, equilibrar-se, predominar agora uma e depois a outra, etc. A arte pode até aspirar a atribuir-se a aparência de criação filosófica (recordemos, por exemplo, a chamada lírica reflexiva ou meditativa), e, em troca, a filosofia pode esforçar-se por tomar aparências de criação artística — não foi em vão que foram escritas muitas páginas acerca do carácter fundamen-

talmente poético da metafísica ou sobre a estrutura artística dos sistemas filosóficos, etc. Mas a nós interessa-nos a arte e não a filosofia; poderíamos mencionar numerosos casos em que um determinado sistema filosófico chegou a reflectir-se, de vários pontos de vista, na arte — por exemplo ao exercer influência na escolha do tema (o realismo filosófico há-de preferir temas diferentes dos do ficcionalismo ou do pragmatismo), na construção artística da obra (assim, a diferentes sistemas filosóficos podem corresponder diferentes modos e procedimentos narrativos numa obra épica), etc. No entanto, ao procurar os vínculos que ligam uma obra de arte e um determinado sistema filosófico, há que, por um lado, não os buscar apenas nas manifestações filosóficas directas, como as que encontramos por vezes, principalmente em obras poéticas, e, por outro, não devemos deixar-nos influenciar pela nossa própria vontade subjectiva, como sucedia, particularmente, nalgumas análises «filosóficas» de obras poéticas.

A relação entre a concepção do mundo nos seus três aspectos, por um lado, e a arte, por outro, é, pois, muito íntima — a concepção do mundo, manifestando-se como base noética, como ideologia ou como sistema filosófico, não apenas se encontra fora da obra de arte, como algo que é expresso por ela, mas acaba por ser, directamente, o princípio da sua construção artística ao influenciar as relações recíprocas entre as suas componentes e também a significação global do signo artístico que é a obra. Constitui, portanto, um dos elementos da obra de arte, mas um elemento que funciona como laço eficaz entre a arte e toda a ampla esfera da cultura humana e as suas diversas componentes, como a ciência, a política, etc. Muitas influências aparentemente recíprocas, como por exemplo entre a arte e a ciência, são dadas pela comunidade de concepção do mundo que serve de fundo a ambas estas esferas da cultura. E, se num determinado período evolutivo uma componente da cultura (por exemplo, a arte, a ciência, etc.) aparece como superior, mais importante que as outras, e é substituída por outra componente noutra período da evolução, também essas mudanças se explicam, em considerável medida, pela evolução da concepção do mundo. Mas, como já procurámos mostrar, a concepção do mundo não é uma nuvem que paira, antes está firmemente integrada quer na vida da sociedade quer na evolução do processo produtivo. Por isso se encontra em permanente movimento e toma parte nas tensões internas que aparecem na sociedade, nascidas da evolução e da relação mútua dos vários estratos, classes, etc. Serve (na forma de ideologias), mesmo, como meio da luta

entre estratos e classes. E, finalmente, como também já indicámos, encontra-se firmemente ligada ao processo produtivo como manifestação mais imediata da luta do homem com a realidade material. Para a arte, isto significa que a concepção do mundo a une à essência vivificante da realidade social e material e que, com o auxílio da concepção do mundo, e por meio dela, penetra directa e ilimitadamente nas demais actividades culturais e na vida humana na sua mais ampla extensão. Ao afirmar isto, não pretendemos subestimar a eficácia das outras funções da arte em benefício da função da concepção do mundo; a arte também intervém directamente na vida da sociedade pelo facto de constituir diversão, conhecimento, representação, meio educativo, etc. E também a função estética, característica e, ao mesmo tempo, fundamental em qualquer arte, tem uma função social importante (não é aqui ocasião de a analisar em pormenor). No entanto, mesmo tendo tudo isso em conta, é válido o que anteriormente dissemos, isto é, que a relação com a concepção do mundo é uma função característica da arte dita superior e, por conseguinte, que também as consequências que dessa relação decorrem são extremamente importantes precisamente para a arte superior.

Por fim, é preciso assinalar a importância especial que a questão da relação entre a concepção do mundo e a arte tem exactamente na actividade criadora checa. Já anteriormente, ao analisar o conceito de arte superior e mencionar, nesse momento, o nome de F. X. Salda, dissemos que as aspirações de Salda convergiram, durante a sua vida, no esforço por divulgar e legalizar no nosso país a arte que tivesse relação autêntica, obrigatória, e — acrescentemos — não derivada, com a concepção do mundo. Toda a sua concepção da arte nacional se baseava nesses requisitos. «A primeira característica, e ainda mais, a própria essência e o próprio sentido da arte realmente nacional, consiste e tem de consistir sempre no facto de ser *positiva*, ou seja, não deve copiar, e assim repetir e multiplicar as insuficiências, os defeitos e os aspectos negativos da actualidade, antes deve acentuar e multiplicar os valores nacionais. Dizendo numa palavra: tem de *dramatizar as virtudes nacionais*, ou seja, mostrar-nos as possibilidades superiores e ocultas do espírito nacional do trabalho e na obra metafísica, que desempenham papel típico e simbólico no drama mundial: tem de apresentar-nos estas possibilidades intensificando-as em sentido positivo e iluminando-as com ardor e com a força de toda a sua angústia — e tanto a construção como o método desta solução dramática têm de ser próprios dessa arte, caracterizando-se pelo heroísmo de um

sonho emocionante.» Abstraindo do lirismo da terminologia — a passagem que citamos foi escrita nos princípios deste século —, vemos aqui dois postulados: que a arte ajude a formar a futura concepção do mundo e que a concepção checa do mundo parta da correspondente realidade local e não de circunstâncias e realidades alheias a ela. Salda compreendia muito bem que só a arte desse tipo pode cumprir o seu papel social numa nação: «Todo o grande poema é um diálogo entre o poeta e a nação, diálogo em que esta é interrogada sobre o seu mais profundo destino; e a nação tem de dar uma resposta que, por sua vez, vai sendo antecipada e preconcebida pelo poeta». Traduzindo em linguagem conceptual, temos o seguinte: a obra de arte que exprime e cria a concepção local do mundo repercute-se na comunidade nacional e influencia o seu pensamento e o seu comportamento. Só uma arte como essa é autenticamente nacional. Acerca da arte que não satisfaz tais postulados, Salda diz o seguinte: «O resto da literatura é, ao fim e ao cabo, cantiga de costureira, flor de estufa, uma excepção e não a regra nem a vida.» Salda foi uma grande personalidade, e muitas das suas ideias radicam no seu génio pessoal. No entanto, a necessidade de uma arte baseada em determinada concepção do mundo e a ela ligada por laços autênticos ultrapassa em muito a personalidade de Salda e decorre da história da arte checa anterior a ele, da sua evolução no século XIX. Sabemos que a nova arte checa, tal como a cultura checa actual em geral, foi — depois da decadência nacional de dois séculos — realmente uma «flor de estufa», uma criação consideravelmente artificial, isolada da vida e das suas necessidades. Jaroslav Vlcek escreve acerca do iniciador da primeira escola poética neочеca, Antonín Puchmacher: «No poema *A pernoita de Lada*, Puchmacher vangloria a omnipresente deusa do amor:

*Tu, que até agora repelias o amor,
Apazigua, amando, o teu futuro:
E tu, que já experimentaste o doce amor,
Ama hoje e volta amanhã a amar.*

Assim compunha versos o capelão de Prachatice, homem e sacerdote que levava uma vida irrepreensível, absolutamente austera, de quem até os mais íntimos amigos afirmavam que 'era moderado em tudo e só ao trabalho se entregava em demasia' e que arruinou a saúde pelo sedentarismo a que o obrigava o trabalho literário.» É difícil imaginar maior diferença entre a concepção autêntica do mundo e aquela que se

evola dos versos citados por Vlcek. Era esse o destino de todos os ramos da arte checa na época do renascimento nacional. Foi preciso passar muito tempo para que a poesia checa se pudesse realmente converter num «diálogo entre o poeta e a nação» graças ao aparecimento de Mácha e para que o mesmo se pudesse dar com a música graças a Smetana e na pintura graças a Máneas, etc. Mas o processo de aquisição de um carácter nacional pela arte superior nem com o aparecimento destes artistas se concluiu. Nos anos sessenta do século passado, quando à cabeça da vida nacional surgiu a jovem burguesia checa, esse processo voltou a adquirir acentuada actualidade. Salda, apoiado pelo grande auge da evolução artística, fez muito para que ele chegasse a bom termo. O facto de, depois da primeira guerra mundial, a arte checa começar a penetrar — principalmente graças a numerosas traduções — noutros países testemunha que a relação particular entre a arte e a concepção do mundo se estabeleceu no nosso país, pois somente a literatura e a arte que abrem caminho para a realidade mediante uma concepção do mundo realmente sua podem chamar atenções fora do território em que foram criadas. Apesar disso, o processo não se concluiu, visto que nem todas as artes chegaram a estabelecer um contacto igualmente activo com a autêntica concepção do mundo. A questão da relação entre a concepção do mundo e a arte continua actual — e ainda mais se tivermos em conta o facto de, no estado actual de profunda transformação de toda a sociedade, ela adquirir grande actualidade por toda a parte.

A arte encontra-se hoje em dia — e não apenas no nosso país — numa situação consideravelmente paradoxal. Necessita de um intenso contacto com a sociedade; está já saturada do isolamento a que se viu conduzida nos últimos decénios, durante os quais o artista deixava de criar até para o reduzido sector da sociedade representado pela classe dominante e criava apenas com o acordo e em busca da aprovação dos seus companheiros artísticos. Antes da última guerra, a arte era criada pelos artistas para os artistas — pelos poetas para os pintores, para os escultores e os músicos, etc.; e depois pelos pintores para os poetas, para os músicos, etc. Durante todo esse tempo, a arte estava realmente ansiosa por ter algo que comunicar a toda a gente. Comprova-o a convicção revolucionária, política e social, da maioria dos artistas mais eminentes. Chega agora o momento em que essa situação acaba de vez. A arte quer manter um contacto tão intenso com a sociedade como aquele que com ela tinha em todas as

suas grandes épocas de ascensão. Mas a ligação da sociedade à arte, ou seja, a concepção do mundo, encontra-se num período de evolução acelerada e, por conseguinte, não está tão precisamente definida que possa converter-se em ponto de partida da nova actividade criadora. Daí os fenómenos paradoxais de uma época transitória: defesas apaixonadas da liberdade da arte — não ameaçada por ninguém — e dificuldades que resultam de uma desmesurada liberdade, que é estorvo no trabalho: repertório de meios demasiado amplo, excesso de procedimentos artísticos diferentes, grande riqueza de modos de expressão artística são mais desorientadores que estimulantes. Outro indício de mal-entendido acerca das necessidades fundamentais da arte é o seguinte: condena-se, e com toda a razão, a arte exclusivista, destinada a círculos reduzidos; mas, ao mesmo tempo, esquece-se que cada grande arte tem grandes exigências quanto ao seu receptor, requerendo dele um esforço sensorial, e até racional, e que nunca houve grande arte que não fosse assim, precisamente porque a sua tarefa fundamental é exprimir concretamente a concepção do mundo e contribuir para a sua evolução. Mas tudo isso são hesitações e dificuldades transitórias. Para as vencer o mais depressa possível, há que reunir toda uma série de factores, a começar pelo desenvolvimento económico e social e a acabar pela evolução dos ramos aparentemente menos materiais da cultura, como a ciência e a filosofia.

Um estudo acerca da concepção do mundo em arte como o que aqui tentamos apresentar é um simples estímulo para uma reflexão sobre a complexidade da problemática da concepção do mundo na sua relação com a arte. Também esse pode ser um dos caminhos, embora pouco eficaz e não muito corrente, para a solução das dúvidas actuais — que não de uma inexistente crise — da criação artística.

O problema da relação entre a linguagem-padrão e a linguagem poética pode ser encarado de dois pontos de vista. O teórico da linguagem poética formulá-lo-ia do seguinte modo: deve o poeta respeitar a norma da linguagem-padrão? Ou então: de que maneira se manifesta essa norma na poesia? O teórico da linguagem-padrão perguntaria, pelo contrário: até que ponto pode uma obra poética servir de material para o estudo da norma da linguagem-padrão? Ou seja, enquanto a teoria da linguagem poética estuda, principalmente, a diferença entre a linguagem-padrão e a linguagem poética, a teoria da linguagem-padrão estuda, principalmente, as concordâncias entre ambas. É evidente que, se se actuar correctamente, não pode haver contradição nenhuma entre ambos estes tipos de investigação; há apenas uma diferença na óptica pela qual se vê o problema. O nosso estudo aborda a questão da relação entre a linguagem poética e a linguagem-padrão, tomando o ponto de vista da primeira. O procedimento consistirá em decompor o problema global em várias questões especiais.

*
* * *

A primeira questão, de tipo introdutório, é a seguinte: qual é a relação entre a extensão da linguagem poética e a da linguagem-padrão, entre a posição de uma e a da outra no sistema global da unidade linguística? Será a linguagem

(*) Do livro de Bohuslav Havránek e Milos Weingart (editores) *Spisovná cestina a Jazyková kultura*, Praga, 1932, pp. 123-149.

poética um género especial da linguagem-padrão ou é, pelo contrário, uma formação autónoma? A linguagem poética não pode ser considerada como um género da linguagem-padrão, pois dispõe, do ponto de vista do léxico, da sintaxe, etc., de todas as formações e em alguns casos, até, de várias fases evolutivas do idioma em causa; existem mesmo obras cujo material lexical não provém da linguagem-padrão mas de outras formações (por exemplo, os poemas de Villon ou de Rictus, escritos em calão). Numa obra poética podem coexistir várias formações linguísticas (por exemplo, nos diálogos de um romance, o dialecto ou a gíria e, nas partes narrativas, a linguagem-padrão) e estas podem ainda entrelaçar-se mutuamente (por exemplo, na linguagem popular pragueza, que se confunde com a linguagem-padrão nas obras de Nerudá ou de Hasek). A linguagem poética dispõe, mesmo, de vocabulário e fraseologia especiais, tal como de certas formas gramaticais peculiares: são os chamados poetismos, por exemplo *zor*, *or*, *pláti*, a 3.^a pessoa *muz* (¹) (a descrição irónica do idioma dos selenitas n'*A excursão do senhor Broucek à Lua*, de S. Cech, contém abundantes exemplos a este respeito). No entanto, apenas certas escolas poéticas adoptam posição afirmativa perante os poetismos (por exemplo, precisamente os membros do grupo literário Lumír, e entre eles S. Cech), enquanto outras os rejeitam.

A linguagem poética não é, pois, uma variante da linguagem-padrão. Mas essa circunstância não nega a estreita relação que existe entre elas — relação que consiste, antes de mais, no facto de a linguagem-padrão servir de fundo à linguagem poética, fundo no qual se reflecte a deformação esteticamente intencional das formas linguísticas do idioma, ou seja, a violação intencional da norma. Se imaginarmos, por exemplo, uma obra em que esta deformação se realize por meio da combinação de um dialecto com a linguagem-padrão, é evidente que não é esta que é entendida como deformação do dialecto, antes o dialecto é que é entendido como deformação da linguagem-padrão — mesmo no caso de prevalecer quantitativamente. A violação sistemática da norma possibilita o aproveitamento poético da língua; sem essa possibilidade, a poesia não existiria. Quanto mais fixa é a norma de um idioma tanto mais variadas são as maneiras de a transgredir e, por conseguinte, tanto mais possibilidades há para a poesia nesse idioma. E ao contrário: quanto menos a norma se faz sentir tanto menos possibilidades há de a violar e tanto menos perspectivas existem para a poesia. Assim, por exemplo, nos princípios da poesia neocheca, em que a norma da linguagem-

-padrão se não fazia sentir de modo demasiado acentuado, os neologismos poéticos — cuja finalidade era violar a norma — pouco se distinguem dos neologismos destinados a geral admissão e integração na norma, de modo que podiam confundir-se uns com os outros.

É esse o caso de M. Z. Polák, cujos neologismos ainda hoje são avaliados como maus neologismos pertencentes à norma, por exemplo por Sabina e J. Vlcek (?), apesar de Jungmann (²) ter assinalado, na recensão do livro, a sua intencionalidade estética. Para documentar o carácter contraditório da apreciação dos neologismos de Polák, vamos comparar o juízo de Sabina, negativo, com o juízo positivo de Jungmann. Sabina: «Polák cria palavras e formas novas que por vezes carecem de base correcta quanto à analogia e que não correspondem ao espírito da língua». Jungmann: «O espírito livre do nosso poeta segue o seu próprio caminho, criando uma linguagem poética nova, particular, conferindo à sua obra o necessário carácter artístico, sem o qual o poema não poderia ultrapassar o nível da linguagem corrente, não poderia chegar a ser um poema (uma autêntica obra de arte), isto é, não poderia dar-lhe um carácter inabitual. Daí o uso justificado de arcaísmos, por exemplo *vesna* (jaro), *hvozd* (horní les), *chory* (churavy) (⁴); ou a feliz criação de neologismos como *hvezdostolec*, *mhosedy*, *mlzina*, *palucina*, *celo*, *slavno* (⁵) e outros nomes substantivados; tudo isso pode ser julgado desnecessário apenas por pessoas que não tenham ideia nenhuma do que é o estilo poético (e, acrescentemos, científico)». Poderíamos provar, mediante uma análise estrutural do poema de Polák, que é Jungmann quem tem razão. No entanto, neste momento mencionamos a contradição na apreciação dos neologismos de Polák somente para ilustrar a nossa afirmação de, em épocas como a do ressurgimento nacional, nas quais a norma não se encontra ainda completamente estabelecida, ser difícil fazer distinção entre os meios destinados a criar essa norma e os meios cuja finalidade é violá-la sistemática e intencionalmente; por conseguinte, um idioma com norma insuficientemente estabelecida proporciona menos recursos à poesia.

Esta relação entre a linguagem poética e a linguagem-padrão, que poderíamos qualificar de negativa, tem também um aspecto positivo. No entanto a sua importância não é tão evidente para a linguagem poética e a sua teoria como o é para a teoria da linguagem-padrão. De facto, entre as componentes linguísticas de uma obra poética, encontram-se sempre muitas que se não afastam da norma da linguagem-padrão,

pois o seu papel consiste em criar o fundo sobre que se projecta a deformação das outras componentes. Por isso, pode o teórico da linguagem-padrão incluir também obras poéticas no seu material de estudo sempre que saiba distinguir as componentes deformadas das componentes não deformadas. A premissa segundo a qual todas as componentes deveriam estar em conformidade com a norma da linguagem-padrão seria, bem entendido, incorrecta.

*
* *
*

A segunda questão especial que vamos procurar resolver diz respeito à diferença de funções das duas linguagens. E aqui tocamos o fundo do problema. A função da linguagem poética consiste na máxima actualização da manifestação linguística. A actualização é o contrário da automatização, quer dizer, é a desautomatização de um acto; quanto mais automatizado é um acto, tanto menos consciente é a sua execução; quanto mais actualizado, tanto mais completa é a participação da consciência na sua realização. Expressando em termos objectivos: mediante a automatização, o fenómeno adquire carácter esquemático; a actualização significa alteração do esquema. A linguagem-padrão na sua forma mais pura, a da linguagem científica, cuja finalidade é formular, evita a actualização: assim, por exemplo, uma expressão nova, actualizada num tratado científico, sendo o seu significado definido com precisão. Mas a actualização também é habitual na linguagem-padrão, por exemplo no estilo jornalístico, e ainda mais no ensaio. Mas, nesses casos, está sempre subordinada à comunicação: a sua finalidade é atrair mais a atenção do leitor (ou ouvinte) para a coisa expressa com os meios linguísticos actualizados. Tudo o que acabamos de recordar acerca de actualização e automatização na linguagem-padrão foi tratado em pormenor na conferência de Havránek já pronunciada neste ciclo; a nós, interessa-nos agora a linguagem poética. Nesta, a actualização adquire por vezes uma intensidade máxima, de modo que eclipsa a comunicação, como finalidade da expressão, e converte-se em algo que possui finalidade em si; o seu objectivo não é servir a comunicação mas sim trazer a primeiro plano o próprio acto da expressão. Precisamos de saber agora de que modo se alcança a máxima actualização da linguagem poética. Poderia aparecer a hipótese de se tratar de um efeito quantitativo, da actualização de uma

quantidade máxima de componentes — talvez de todas as componentes ao mesmo tempo. Seria um erro, embora apenas teórico, visto que semelhante actualização de todas as componentes é impossível na prática. De facto, a actualização de qualquer componente vem acompanhada da automatização de outra ou outras componentes; assim, por exemplo, a entoação actualizada nas obras de Vrchlický ou Cech aumentou ao máximo a automatização da significação da palavra como unidade, pois que uma palavra actualizada do ponto de vista da significação passaria a ser independente também do ponto de vista fónico e alteraria o transcurso ininterrupto da linha de entoação (melódica); um exemplo do ponto até onde a independentização significativa se manifesta, no contexto, também como independentização do ponto de vista da entoação está no carácter do verso de Toman. A actualização da entoação como linha melódica ininterrupta está pois ligada ao «vazio» significativo, censurado à geração mais jovem do grupo Lumír como «verbalismo». Além da possibilidade prática de actualizar ao mesmo tempo todas as componentes, é possível assinalar também que a actualização simultânea de todas as componentes de uma obra poética é impensável. E isso porque a actualização de uma das componentes consiste em trazê-la a primeiro plano; mas aquilo que está em primeiro plano só se destaca em comparação com alguma coisa que esteja em fundo. Uma actualização geral e simultânea traria todas as componentes ao mesmo nível e constituiria uma nova automatização.

Os meios com que a linguagem poética consegue a máxima actualização não consistem, portanto, na quantidade de componentes actualizadas mas sim no carácter consequente e sistemático da actualização. O carácter consequente manifesta-se de modo que a transformação da componente actualizada se realiza no interior de uma dada obra em direcção estável, por exemplo, a desautomatização da significação efectua-se numa obra por meio de uma selecção consequente do léxico (mediante a penetração recíproca de esperas lexicais contrastantes), noutra por meio de uma relação significativa inabitual de palavras contíguas no contexto. Ambos os procedimentos têm por consequência a actualização da significação, embora esta seja diferente em cada um dos casos. O carácter sistemático da actualização das componentes numa obra poética consiste no facto de haver graduação das relações recíprocas entre as componentes, ou seja, as várias componentes estão relacionadas por supremacias e subordinações. A componente dominante é aquela que ocupa o posto superior da

hierarquia. Todas as outras componentes, quer actualizadas quer não, e as suas relações recíprocas, são avaliadas segundo o ponto de vista correspondente à componente dominante. Esta põe em movimento e coordena as acções das demais. De facto, o material de uma obra poética é entretecido de relações recíprocas múltiplas, mesmo quando está em estado de não actualização. Assim, por exemplo, a relação da entoação com a significação, a sintaxe, a ordem das palavras, está sempre presente em potência, até mesmo na linguagem comunicativa, tal como a palavra como unidade significativa está sempre em determinada relação com a construção fonética, com a escolha lexical realizada no texto ou com as palavras contíguas da mesma frase como unidades significativas. Pode-se afirmar que, por meio destas múltiplas relações, cada componente linguística se liga — directa ou indirectamente — a cada uma das outras componentes. Na linguagem comunicativa, estas relações são, na maioria dos casos, apenas potenciais, visto que se não costuma chamar as atenções para elas e para as suas conexões recíprocas. Mas basta desviar esse sistema do seu equilíbrio para que toda a rede de relações se comece a orientar numa determinada direcção, organizando-se internamente de acordo com ela, para que surja uma tensão numa parte da rede (actualização sistemática numa única direcção), produzindo-se, simultaneamente, uma desconstracção noutras partes (automatização percebida como fundo intencionalmente preparado). Esta organização interna diferirá, conforme o ponto no qual se actuar, isto é, conforme a componente dominante. Dizendo de modo mais sugestivo: algumas vezes a significação condiciona a entoação (coisa que é realizável de várias maneiras), outras vezes esta predeterminará aquela, outras vezes será actualizada a relação da palavra com o léxico, outras ainda a sua relação com a frase, outras, por fim, a sua relação com a construção fonética do texto. A componente dominante é aquela que determina qual das relações possíveis será actualizada e qual delas permanecerá automatizada, e em que direcção se realizará a actualização — da componente *a* para a componente *b* ou ao contrário: da componente *b* para a componente *a*.

A componente dominante determina, pois, a unidade da obra poética. Mas é uma unidade *sui generis*, cujo carácter costumava ser designado na estética como «a unidade na variedade», como uma unidade dinâmica em que percebemos ao mesmo tempo a harmonia e a desarmonia, a convergência e a divergência. A convergência é dada pela orientação para a componente dominante, a divergência é dada pela oposição

do fundo móvel das componentes não actualizadas. Algumas componentes aparecem actualizadas do ponto de vista do cânone poético, isto é, do conjunto de normas fixas e estabelecidas em que se decompunha, mediante a automatização, a estrutura da escola poética anterior no momento em que deixou de ser sentida como conjunto íntegro e indivisível. Dizendo do outro modo: nalguns casos, é possível que a componente actualizada em relação à norma da linguagem-padrão se manifeste numa determinada obra como não actualizada, visto que estará em conformidade com o cânone poético automatizado. Toda a obra poética é entendida sobre o fundo de uma determinada tradição, quer dizer: de um cânone automatizado, em relação ao qual se manifesta como deformação. As manifestações exteriores de tal automatização são a facilidade com que se pode criar em conformidade com o esquema do cânone, a abundância de epígonos, o gosto da poesia envelhecida pelo cultivo de formas literárias antiquadas. O facto de uma nova corrente poética ser percebida intensamente como deformação do cânone tradicional manifesta-se nas críticas conservadoras, que avaliam os desvios intencionais como erros que negam a própria essência da poesia.

O fundo que percebemos por trás da obra poética como dado pelas componentes não actualizadas e que se opõe às actualizações existe, portanto, sob duas formas: sob forma de norma da linguagem-padrão e sob forma de cânone estético tradicional. Ambos estes fundos estão sempre potencialmente presentes, embora em cada caso concreto prevaleça um ou o outro. Nas épocas de forte actualização dos elementos linguísticos prevalece o fundo da norma da linguagem-padrão; nas épocas de moderada actualização prevalece o fundo do cânone tradicional. Graças ao seu carácter moderado, a deformação moderada pode manifestar-se, em relação ao cânone que tiver deformado fortemente a norma da linguagem-padrão, como uma renovação desta norma. As relações recíprocas entre as componentes de uma obra poética, quer actualizadas quer não actualizadas, constituem a *estrutura* da obra. Esta estrutura é dinâmica, visto que tanto inclui as convergências como as divergências, e é indivisível como facto artístico, visto que cada uma das suas componentes somente na sua relação com o todo adquire um valor determinado.

Ora é evidente que a possibilidade de violação da norma da linguagem-padrão — se considerarmos apenas este fundo da actualização — é indispensável à poesia. A poesia não poderia existir sem ela. Considerar como defeitos os desvios à norma da linguagem-padrão — principalmente na época

actual, que tende para uma forte actualização das componentes linguísticas — significa negar a poesia. Poderia desde já surgir a objecção de que algumas obras poéticas — e, de facto, géneros inteiros — actualizam apenas o «conteúdo» (o tema) e que aquilo que acabamos de dizer não lhes diz respeito. Eu refiro-me, principalmente, à prosa épica, quer dizer, ao romance e ao conto. Mas é necessário levar em conta que, numa obra poética de qualquer género, não há limites nítidos — nem, em certo sentido, diferença fundamental — entre a linguagem e o tema. O tema de uma obra poética não pode ser avaliado segundo a sua relação com a realidade extra-linguística que entra na obra, antes faz parte do aspecto significativo desta (e com isto não pretendemos afirmar que a sua relação com a realidade não possa chegar a ser um dos factores da estrutura poética — como, por exemplo, no realismo). A única ciência competente para tratar do chamado «conteúdo» da obra poética é a semântica do tema. Poderíamos dar uma extensa prova desta afirmação, mas preferimos mencionar somente o seu ponto mais importante: a questão da veracidade não tem nenhuma validade quanto ao tema da obra poética. Mesmo que a formulemos e lhe demos resposta — positiva ou negativa —, essa resposta não significará nada acerca do valor artístico da obra; ao interrogar-nos sobre a veracidade, apenas poderemos verificar se a obra tem valor documental ou não. Se, numa determinada obra poética, a veracidade for acentuada (por exemplo, no conto de Vancura *A boa medida*), esta acentuação só servirá para matizar significativamente o tema. Uma coisa completamente diferente se passa com o tema na linguagem comunicativa, na qual uma determinada relação do tema com a realidade constitui valor sumamente importante, um requisito necessário. Assim, por exemplo, o problema de saber se o acontecimento narrado se deu ou não na realidade tem fundamental importância na reportagem informativa.

O tema da obra poética constitui, portanto, a unidade significativa superior da obra. Apesar de o tema, como significação, conter algumas características que se não ligam ao signo linguístico, mas sim ao signo entendido como dado semiológico geral (principalmente a independência de certos signos ou linhas de signos, de modo que um mesmo tema pode ser expresso, sem sofrer modificações fundamentais, mediante diversos recursos linguísticos, ou até ser transferido para outra linha de signos — veja-se a transposição de alguns temas de uma arte para outra), essas características não afectam o seu carácter significativo. Mesmo em obras que o tema

constitui a componente dominante, ele não é um equivalente da «realidade» que tenha de ser expresso pela obra do modo mais conveniente possível (por exemplo, o mais verídico possível), antes faz parte da estrutura, rege-se pelas suas leis, é avaliado segundo a relação que com ela tem. Mas então o negar-se a uma obra poética — seja ela um romance ou um poema lírico — o direito de violar a norma da linguagem-padrão é negar a própria poesia. Mesmo no caso de um romance não podemos afirmar que os elementos linguísticos representam a expressão do conteúdo, esteticamente indiferente, nem mesmo que esses elementos pareçam não actualizados: a estrutura é o conjunto de todas as componentes e a sua dinâmica surge da tensão existente entre as componentes actualizadas e as componentes não actualizadas. De um modo ou de outro, existem muitos romances e contos em que as componentes linguísticas estão actualizadas de um modo muito palpável. Qualquer modificação efectuada com o fim de preservar a norma linguística viria afectar, muitas vezes, a própria essência da obra, até na prosa; isso poderia dar-se, por exemplo, se um poeta ou um tradutor decidisse eliminar as frases «que sobram» — como foi exigido por alguns teóricos no caso de *Nase rec* (A nossa língua).

*
* *
*

Falta agora tratar da questão da *avaliação estética* na língua, fora da esfera da poesia. Há pouco tempo foi enunciada no nosso país a seguinte opinião: «É necessário que a avaliação estética seja eliminada por completo da língua, já que não encontramos onde aplicá-la. Não é útil nem necessária a crítica da linguagem, mas sim a do estilo» (J. Haller, «O problema da correcção linguística», *Relatório Anual do Liceu Estatal Reformado Checo de Ústí nad Labem*, ano 1930-1931, p. 23). Deixemos de lado a crítica da contradição «estilo-linguagem», que é imprecisa do ponto de vista terminológico. O que eu pretendo mostrar contra a tese de Haller é que a avaliação estética constitui um factor muito importante da criação da norma da linguagem-padrão — por um lado, porque, sem ela, o refinamento consciente da linguagem não é possível; e, por outro, principalmente, porque até a evolução da norma da linguagem-padrão é determinada, em parte, por essa avaliação.

Começemos por uma reflexão geral acerca da esfera dos fenómenos estéticos. É evidente que esta esfera ultrapassa em

muito os limites da arte; assim, por exemplo, Dessoir diz a este respeito: «A aspiração à beleza não deve manifestar-se apenas pela forma específica da arte. Pelo contrário, a necessidade estética é tão poderosa que afecta *quase todos* os actos do homem»⁽⁶⁾. Se a esfera dos fenómenos estéticos é assim ampla, é natural que também a avaliação estética se manifeste fora dos limites da arte; como exemplos, podemos mencionar o momento estético na escolha sexual, a moda, as convenções sociais, a cultura culinária, etc. Existe, bem entendido, uma diferença entre a avaliação estética na arte e a avaliação estética fora da arte. Na arte, o valor estético está num ponto superior da hierarquia dos valores contidos na obra, enquanto que fora da arte a sua posição é variável e, em geral, subordinada. Além disso, nós avaliamos, na arte, cada uma das componentes considerando a estrutura da obra, e o critério de avaliação é determinado, em cada caso particular, pela função dessa componente na estrutura. Fora da arte, as várias componentes do fenómeno observado não formam uma estrutura estética e o critério de valor consiste numa norma estável, válida em qualquer contexto para a componente considerada. Então, se a esfera da avaliação estética é tão ampla que abarca «quase todos os actos do homem», é de antemão pouco provável que a linguagem fique de fora da avaliação estética, isto é, que o seu emprego fique excluído das leis do gosto. E podemos também apresentar um exemplo directo de a avaliação estética constituir um dos critérios principais do purismo e de a evolução da norma da linguagem-padrão ser, até, unimaginável sem ela.

Também no nosso país houve tempos em que a avaliação estética era conscientemente admitida como um dos critérios principais do refinamento linguístico. Os nossos actuais puristas repelem-na — mas só em teoria, visto que, na prática, como a seguir vamos provar, se orientam muitas vezes por ela. Isso é natural, pois que a relação estética com a língua constitui a própria essência do purismo. O poeta francês Rémy de Gourmont publicou no ano de 1899 um livro purista intitulado *Esthétique de la langue française*, em cujo prólogo se lê: «A estética da língua francesa é o estudo das condições em que deve desenvolver-se a língua francesa conservando ao mesmo tempo a sua beleza, quer dizer, a sua pureza original. Tendo verificado, ao longo de muitos anos, que a nossa língua é prejudicada pelo uso de palavras exóticas ou de origem grega, palavras bárbaras de todos os tipos de procedências, cheguei à conclusão de que todos esses intrusos são tão feios como um tom errado num quadro ou uma nota falsa numa

partitura musical»⁽⁷⁾. Neste prólogo, tal como no próprio corpo da obra, Gourmont manifesta a sua aversão em especial contra os helenismos, contra as mais sugestivas de todas as palavras provenientes de outros idiomas. Como argumento contra estas palavras não se pôde recorrer ao critério político-linguístico, já que as adopções eram feitas numa língua morta. E também se não podia argumentar com o perigo de destruição de uma língua de uso mundial e diplomático cuja literatura estava à frente das literaturas europeias. Nessas circunstâncias, foi a avaliação estética aquela que se prestou com toda a evidência a servir de base à argumentação. O linguista alemão Vossler, no artigo «Die Nationalsprachen als Stile», em *Jahrbuch für Philologie* I, 1925, p. 2, sublinha a sua importância fundamental para os puristas ao dizer que a avaliação estética foi eliminada da gramática científica mas voltou a converter-se em objecto de consciente carinho nas mãos dos gramáticos da Academia, das escolas de retórica, dos artistas da direcção e dos puristas.

O elemento de avaliação estética está, portanto, na própria essência do purismo. Não é, por isso, estranho que até os puristas que recusam a avaliação estética na língua venham, na prática, a avaliar as coisas do ponto de vista estético. Assim, no relatório sobre «A crónica do fim do milénio» de Nezval (*Nase rec* XIV, 157), o Dr. Haller diz: «O autor não sabe distinguir as expressões correctas e faiscentes das ervas daninhas introduzidas na língua pelos seus distintos destruidores; não sabe distinguir o uso vivo e natural da linguagem das construções afectadas, vazias e superficiais...». No estudo «Segundo, ao lado, ao longe» (*Nase rec* XIV, 166), encontramos a seguinte frase: «Acho que a insubstancialidade é um grande erro e que a palavra, sendo insubstancial, não pode deixar de ser errónea». Se Haller distingue as expressões «justas e faiscentes» das expressões «ocas e insubstanciais», rejeitando estas e valorizando aquelas, introduz nessa distinção uma forma de avaliação estética das esferas lexicais. Numa classificação objectiva dever-se-ia apenas verificar que algumas palavras são características do vocabulário da linguagem escrita (destinada às manifestações literárias) e que outras são características da linguagem falada (destinada à manifestação oral)⁽⁸⁾. O primeiro tipo de palavras é formado por aquelas palavras que Haller denomina de «insubstanciais»; o outro por aquelas a que chama «faiscentes». A avaliação correcta destas duas esferas lexicais só pode ser a avaliação funcional — e isto significa que ela só pode aplicar-se a casos concretos da utilização das palavras, a casos em que se possa ter em

consideração o objectivo com que são empregadas. No *Conselheiro Linguístico* de Melantrich, n.º 1, p. 4, encontramos um caso ainda mais demonstrativo de semelhante avaliação estética: Haller condena o verbo «dociliti» (obter), substituindo-o por outros, e chega à seguinte conclusão: «Estas substituições põem em evidência que não há necessidade de infestar o texto checo com esta horrenda palavra». A avaliação estética negativa mostra-se aqui sem disfarce.

Mas Haller também manifesta orientação estética no tratamento da questão do refinamento concreto da língua — por exemplo quando, no mencionado *Conselheiro*, n.º 1, p. 6, critica e rejeita o verbo «prehnat» (?) no sentido figurado (exagerar): «Todos conhecemos este verbo do conto do pastor que conduz as ovelhas para o outro lado do rio. Quando as ovelhas tiverem passado a ponte, o conto prosseguirá. Em pequenos, compreendíamos muito bem o verbo, que para nós tinha apenas uma significação, a correcta. Porém hoje, que reina o espírito do checo germanizado, compreenderíamos a expressão *conduzir as ovelhas* no sentido alemão de *übertreiben*: exagerar, aumentar, fazer avultar, levar ao extremo. Nesse mesmo espírito está escrita a seguinte frase: “Kohout *exagerou (levou, conduziu) a cena da nudez até à vulgaridade*”, e, provavelmente, também para o lado de lá de uma ponte». Esta argumentação é consideravelmente estética. Se o verbo «prehnat» tem no idioma checo duas significações, elas distinguem-se claramente na linguagem comunicativa, não dão lugar a confusões e não se evocam uma à outra; este caso é característico de muitas palavras. Esta duplicidade significativa pode ser aproveitada na poesia com a finalidade de, destacando ao mesmo tempo ambas as significações, conseguir um tipo peculiar de actualização significativa. Sabe-se que a duplicidade significativa das palavras é frequentemente aproveitada na poesia oriental; mas a poesia moderna também trabalha muito, desde a época do simbolismo, com a harmonia. Mencionaremos dois exemplos: um dos versos de Brezina e outro da poesia de Seifert. Na frase de Brezina «O estrépito dos dias negros que ouço galopar ao longe», a palavra «negro» evoca simultaneamente a cor, em relação com as palavras «estrépito» e «galopar» (implicação da significação «cavalo»), e um determinado estado de espírito em relação com a palavra «dia» (dias negros — dias tristes); e, deste modo, sobressai a ressonância simultânea da significação original e da figurada. Nos versos de Seifert

*As vezes, o galito⁽¹⁰⁾ canta; outras, faz correr a água;
Os que queriam seduzir foram seduzidos
E, tal como no seu tempo Moisés conduziu os judeus
[pelo deserto,
nós conduzimos a corrente eléctrica.*

também se joga com a duplicidade significativa, mas esta não é dada pelo contexto, como nos versos de Brezina, antes se baseia num duplo sentido estabelecido, contido nas palavras «galito» («torneira») e «condução». Comparando estas duas citações com a crítica da palavra «prehnat», vemos que o que ambos os poetas conseguem implicitamente, por meio do estilo (Brezina entrecruzando o plano original com o plano figurado — «o tempo que corre: os cavalos que galopam» — numa só palavra; Seifert por meio da zeugma «*o galito (torneira) canta e faz correr a água*»), é feito explicitamente por Haller mediante a simples justaposição das duas significações — a original e a figurada — da palavra. Ao dizer: «A expressão *conduzir as ovelhas* seria compreendida no texto com o sentido de *übertreiben*», a significação básica é dada pelo contexto e a figurada pelo equivalente alemão; e ao juntar à frase «Kohout exagerou (conduziu) a cena» o complemento «provavelmente também até ao outro lado da ponte», a significação figurada está contida na citação, a original na glosa de Haller. A duplicidade significativa, que de outro modo se não perceberia, é destacada em ambos os casos. Apesar de primitivo, o procedimento é, evidentemente, estético.

Está claro que a avaliação estética se faz valer, necessariamente, nos casos de refinamento linguístico, e aqueles puristas que negam o seu uso justificado condenam, sem querer, a sua própria prática. Nenhuma outra forma de culto da linguagem-padrão, mesmo que seja mais útil que o purismo, pode existir sem considerar o critério estético. No entanto isto não quer dizer que os cultores da língua tenham o direito de julgar a língua conforme o seu gosto pessoal — coisa que fazem com denodo precisamente os puristas. Semelhante intervenção na evolução da linguagem-padrão é eficaz e útil nas épocas em que a avaliação estética consciente dos fenómenos se converte em facto social — como sucedeu, por exemplo, em França no século XVII. Noutras épocas, como, exactamente, a nossa, o critério estético tem uma significação mais reguladora para o culto da língua: aqueles que se dedicam a este culto devem abster-se de impor à linguagem-padrão os modos de expressão que possam violar o cânone estético (o conjunto das normas), dado de maneira implícita,

mas objectiva, na língua; as intervenções que não tiverem em conta as normas estéticas não serão fomentadoras, mas freadoras, do desenvolvimento da língua. Por isso, é necessário que o cânone estético, que difere não só de uma linguagem para outra mas também de período evolutivo em período evolutivo de uma mesma linguagem-padrão (sem levar em linha de conta outras formações funcionais, cada uma das quais tem o seu cânone estético próprio), seja descoberto pela investigação científica e definido, na medida do possível, com a máxima precisão. Por isso tem para nós uma significação considerável o problema dos modos de manifestação da avaliação estética na evolução da norma da linguagem-padrão. Prestamos a nossa atenção, primeiramente, ao modo como se multiplica e renova o léxico da linguagem-padrão. Todos sabem, por experiência própria, que as palavras que provêm da gíria, dos dialectos ou dos idiomas estrangeiros são adoptadas, às vezes, graças ao seu carácter de novidade, isto é, à necessidade de uma actualização em que cabe sempre um papel considerável à avaliação estética. Também as palavras provenientes da linguagem poética, os neologismos poéticos, podem penetrar por este caminho na linguagem-padrão, embora também em tais casos seja possível uma adopção motivada por razões comunicativas (necessidade de nova cambiante significativa); no entanto, a influência da linguagem poética sobre a linguagem-padrão não se limita à escolha do léxico: também são adoptados esquemas sintáticos e de entoação (cliché), embora tais adopções costumem ser motivados apenas esteticamente, pois que, do ponto de vista comunicativo, a modificação sintática e de uma entoação que até ao momento eram normais não é indispensável. Em relação a este problema, é interessante o testemunho do poeta J. Cocteau no livro *Le secret professionnel*, Paris, 1922, p. 36: «Stéphane Mallarmé tem uma grande influência no estilo actual da imprensa diária sem que os jornalistas de tal suspeitem». É preciso acrescentar que Mallarmé deformava muito violentamente a sintaxe e a ordem das palavras, que em francês é muito mais rígida que em checo, já que constitui factor gramatical. Apesar da intensidade dessa deformação, ou precisamente por ela, Mallarmé exerceu grande influência na evolução da frase da linguagem-padrão.

A influência da avaliação na evolução da norma linguística é indiscutível; por isso mesmo este problema merece a atenção dos teóricos. No entanto, de momento, carecemos quase completamente de estudos lexicológicos sobre os neologismos poéticos assimilados pelo checo e sobre as circunstâncias em

que se deu essa assimilação; o artigo de Frinta intitulado «A falsificação de manuscritos e a nossa linguagem-padrão» (*Nase rec*, II) continua a ser uma tentativa isolada nesse domínio. Além disso, impõe-se a necessidade de estudar o próprio carácter e alcance da avaliação estética na linguagem-padrão. De facto, a avaliação estética parte aqui — como sempre sucede quando se não baseia numa estrutura artística — de determinadas normas com validade geral. Cada componente, na arte — e, bem entendido, também na arte poética —, é avaliada em relação à estrutura: procura-se saber de que modo e em que medida a componente em questão desempenha a função que lhe cabe no conjunto estrutural dado; o critério é dado pelo contexto de uma determinada estrutura e carece de validade em qualquer outro contexto. Prova-o a circunstância de uma componente, por si só, poder até ser percebida como valor negativo em relação à correspondente norma estética se o seu carácter deformador se manifestar intensamente como sua parte fundamental, e precisamente pelo seu carácter deformador. Fora da poesia, na linguagem-padrão, e na língua em geral, não existe estrutura estética. Há, porém, um conjunto de determinadas normas estéticas, cada uma das quais é válida para uma determinada componente linguística. Esse conjunto, o cânone, só é estável numa determinada época e num determinado âmbito linguístico; por exemplo, o cânone estético da linguagem-padrão difere do da gíria. Por isso seria necessário descrever e caracterizar o cânone estético da linguagem-padrão actual e estudar a sua evolução no passado. É evidente *a priori* que esta evolução está ligada às modificações da estrutura da arte poética. A descoberta e o estudo do cânone estético válido numa determinada linguagem-padrão não teria uma significação apenas teórica, como parte da história e das características dessa linguagem; teria também significação prática para a sua cultura.

* * *

Voltemos agora ao objecto principal do nosso estudo e tentemos extrair conclusões do que anteriormente dissemos acerca da relação entre a linguagem-padrão e a linguagem poética.

Conforme já indicámos, a linguagem poética é uma formação linguística cuja função difere da da sua linguagem-padrão. Por isso, é sumamente injustificado considerar os poetas como criadores da linguagem-padrão ou atribuir-lhes

responsabilidades pelo estado em que esta se encontra. Mas isto não exclui a possibilidade de se aproveitar a poesia como material para a descrição científica da norma da linguagem-padrão, nem tão-pouco o facto de a evolução da norma da linguagem-padrão se não dar sem influência da poesia. A deformação da norma da linguagem-padrão, porém, pertence à própria essência da linguagem poética e, assim, é incorrecto exigir que a linguagem poética se subordine a essa norma. Isto foi expresso com clareza, já em 1913, por Ferdinand Brunot («L'autorité em matière de langage», *Die neueren Sprachen*, XX): «A arte moderna, de fundo individualista, não se pode contentar sempre com a linguagem corrente. As leis que regem a transmissão corrente das ideias não devem ser — sem se incorrer numa tirania que depois se mostraria insuportável — impostas categoricamente ao poeta, que pode encontrar, por trás dos limites das formas linguísticas admitidas, os modos peculiares de expressão intuitiva. Ele deve utilizá-los de acordo com a sua decisão criadora e sem outros limites que aqueles que lhe são impostos pela sua inspiração. A opinião pública dirá a última palavra». É interessante comparar a opinião de Brunot com a do Dr. Haller, no ano de 1931, em *O Problema da Correção Linguística*, p. 3: «No seu trabalho criador, os nossos escritores e poetas pretendem substituir o conhecimento perfeito do material linguístico por uma espécie de capacidade imaginativa da qual nem eles próprios estão realmente convencidos. Atribuem-se um direito que não pode ser senão um imerecido privilégio. Tal capacidade, instinto, inspiração, ou o que se lhe queira chamar, não pode existir por si própria; tal como a sensibilidade linguística, também ela pode ser unicamente o resultado final de um conhecimento anterior e, sem se basear com segurança num material linguístico bem preparado, não é muito mais segura que qualquer outro capricho.» A diferença fundamental entre as duas opiniões é evidente. Recordemos também a resenha de Jungmann de *A Dignidade da Natureza* de Polák, já citada neste estudo; Jungmann chamou «traço característico» da linguagem poética ao «carácter inabitual», isto é, deformado. Apesar de tudo o que acabamos de dizer, o estado da norma da linguagem-padrão não carece de significação para a poesia, precisamente pelo facto de constituir um fundo sobre o qual se projecta a estrutura da obra poética e em relação ao qual esta estrutura é percebida como deformação; a estrutura de uma obra poética poderá mudar por completo se, ao fim de certo tempo, for projectada sobre o fundo de uma norma diferente.

Além da relação da norma da linguagem-padrão com a poesia, existe também uma relação inversa dela, quer dizer, da poesia com a norma. A influência da linguagem poética sobre a evolução da norma da linguagem-padrão foi já tratada neste estudo; falta apenas acrescentar algumas observações. Em primeiro lugar, temos de recordar que a actualização poética dos fenómenos linguísticos, tendo-se a si própria por objectivo, não pode ter por finalidade a criação de novos meios de comunicação (como opinam Vossler e a sua escola). Se uma palavra passar da linguagem poética para a linguagem-padrão, essa adopção não diferirá de outras, provenientes de qualquer outro ambiente linguístico; até a motivação pode ser a mesma: também a adopção proveniente da linguagem poética pode ter razões extra-estéticas, isto é, comunicativas, e, ao contrário, a motivação das adopções provenientes de outras linguagens funcionais — por exemplo, da gíria — pode ser estética. As adopções da linguagem poética dão-se independentemente das intenções do poeta. Assim, por exemplo, os neologismos poéticos são esteticamente intencionais e o seu aspecto fundamental consiste no carácter inesperado, inabitual e singular. Os neologismos criados com finalidade comunicativa tendem, porém, para uma derivação corrente e para a facilidade da sua assimilação por alguma categoria lexical; são estas as características que condicionam a facilidade com que esses neologismos podem ser integrados no uso comum. No entanto, se os neologismos poéticos fossem criados com o fim de poderem ser assimilados facilmente pelo uso comum, a sua função estética estaria em perigo; por isso esses neologismos são, habitualmente, criados de maneira inabitual e violenta, deformando a língua no aspecto formal e significativo. Não é, portanto, correcto avaliar os neologismos poéticos com o mesmo critério com que se avalia os neologismos criados pela linguagem-padrão, como o faz, por exemplo, o Dr. Haller (*O Problema da Correção Linguística*, p. 14): «Os princípios a que devemos atender na criação de novas palavras são válidos, em primeiro lugar, para a terminologia especializada (médica, técnica), mas, em princípio, podem também ser aplicados noutros ramos, particularmente na criação artística... Toda a expressão nova, embora a sua necessidade e a sua utilidade sejam individualmente percebidas, isto é, percebidas na consciência individual, tem de responder à necessidade e benefício da colectividade».

Embora a criação da norma da linguagem-padrão não constitua nem a finalidade da poesia nem a intenção dos poetas, a linguagem poética é uma das influências que contri-

buen para a transformação da linguagem-padrão; recordemos a expressão de Salda a este respeito (*Caderno de Apontamentos de Salda*, IV, p. 122): «A língua é criada pelo povo, pela época, pela vida, e, em certa medida, não muito grande, também pelos poetas». A força da influência da linguagem poética na evolução da norma da linguagem-padrão é diferente de época para época: algumas correntes, ou mesmo períodos inteiros, não exercem quase nenhuma influência nesse sentido; outras correntes e outros períodos exercem uma influência considerável. Há até épocas em que a linguagem poética quase coincide com a linguagem-padrão e em que se não faz diferença entre uma e outra. São as épocas do chamado classicismo, nas quais o critério lógico é levado ao extremo na poesia. Nos períodos de classicismo é corrente que os poetas se identifiquem com os puristas; recordemos a carta do poeta francês Racine⁽¹⁾ a seu filho: «Aprendereis aí (na *Revue de Hollande*) certas expressões que não valem nada — por exemplo, o verbo *recruter* que costumais empregar; em vez desse verbo, deve-se dizer *faire des recrues*». Nos períodos de classicismo, a poesia colabora realmente na criação da norma da linguagem-padrão, e a deformação dos elementos linguísticos na estrutura poética fica muito limitada. As significações das palavras diferenciam-se com precisão e fazem-se abstractas na própria poesia; as palavras que se não submetem a esta tendência são eliminadas da língua. No tratado *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung* (Heidelberg, 1913, p. 367), Vossler diz a este respeito: «Em nenhum período a língua francesa rejeitou tão grande quantidade de tesouros verbais históricos como no século XVII». Uma língua que acaba de atravessar um período de classicismo tem, portanto, a vantagem de dispor de uma norma bem organizada e transparente; mas, ao mesmo tempo, há também determinados inconvenientes, especialmente a rigidez da norma, a sua pouca adaptabilidade e um certo empobrecimento. Facto característico é começar-se a ouvir actualmente, e precisamente em França, com muitas variantes, uma voz alarmante que diz: «le français — une langue morte» e que o poeta Soupault, na conferência que pronunciou em Praga, tenha glorificado a onda de traduções que invadiu o mercado livreiro francês, exprimindo a esperança de que os barbarismos por elas introduzidos na língua venham enriquecer e diversificar a linguagem-padrão. Na poesia neocheca não houve, até agora, período de classicismo; a avaliação desse facto pode, evidentemente, ser simultaneamente positiva e negativa.

Mas, apesar disso, as letras neochecas atravessaram um período em que a linguagem poética quase se confundiu com a linguagem-padrão. Foi a época do renascimento nacional, em que se ia criando a linguagem-padrão neocheca. Deixemos de lado a complexa questão das traduções poéticas de Jungmann e demos atenção à influência lexical dos manuscritos de Dvur Králové e de Zelená Hora⁽²⁾ na linguagem-padrão; Frinta mostra, no seu artigo «Os manuscritos falsificados e a nossa linguagem-padrão» que, dos manuscritos de Dvur Králové e Zelená Hora, passaram, para a língua checa padrão, mais de cem palavras; em parte, eram arcaísmos, em parte barbarismos (palavras polacas, russas, sérvias), dialectalismos e ainda neologismos. Tão abundante adopção dá testemunho da grande aproximação da linguagem-padrão à linguagem poética. No entanto, este caso é fundamentalmente diferente daquilo que sucedia nos períodos clássicos; a convergência não é motivada pela evolução interna mas sim por motivos externos, isto é, deve-se à interrupção da tradição evolutiva da linguagem-padrão. Por isso desde o início se verificaram as tentativas de violação desta harmonia e de radical diferenciação entre a linguagem poética e a linguagem padrão — de fazer sentir aquela como uma deformação sobre o fundo da norma da linguagem-padrão. A necessidade de tal distinção foi expressa pelo próprio Jungmann no prólogo da tradução do *Paraíso Perdido* de Milton: «Não queiras, querido patriota, que o nobre poema seja desonrado por uma linguagem vulgar». ⁽³⁾ Também a *Dignidade da Natureza* de Polák, com os seus neologismos poéticos, representa um generoso esforço de deformação da norma da linguagem-padrão; confirma-o a opinião de Jungmann expressa na sua recensão da obra. É característico daquela época que Jungmann justifique o elogio com o «carácter inabitual» alcançado, em sua opinião, pelo poeta e que aprove expressamente a aspiração a «uma linguagem poética nova e original».

A relação entre a linguagem poética e a linguagem-padrão, as suas aproximações e afastamentos recíprocos modificam-se, portanto, de época para época. Mas nem mesmo numa mesma época e com uma mesma norma da linguagem-padrão essa relação tem necessariamente de ser igual nas obras de todos os poetas. Há, em geral, três possibilidades: ou o escritor — por exemplo, um romancista — não deforma em nada as componentes linguísticas da obra (embora, como já indicámos, até essa ausência de deformação constitua um facto na estrutura total da obra) ou as deforma, subordinando embora a deformação linguística ao tema — por exemplo: uti-

lizando expressões não correspondentes à norma com o fim de caracterizar as personagens e o ambiente — ou, finalmente, deforma as componentes linguísticas subordinando o tema à deformação linguística ou destacando o contraste entre tema e expressão linguística. Como exemplo da primeira hipótese, podemos citar Arbes; da segunda, alguns romancistas realistas como T. Nováková ou Z. Winter; e, da terceira, V. Vancura. É natural que, da primeira possibilidade à terceira, cresça a divergência entre a linguagem poética e a linguagem-padrão. Mas esta classificação é apenas um esquema; a realidade é muito mais complexa.

Com a questão da relação entre a linguagem-padrão e a linguagem poética, não fica esgotada a significação da poesia como arte cuja material é, na linguagem-padrão, a língua; nem fica esgotada a significação da língua nacional em geral. A mera existência da poesia numa determinada língua tem para esta uma importância fundamental. As palavras de Salda (*Caderno de Apontamentos de Salda IV*, p. 125) exprimem muito bem este facto: «A língua degenera onde não for, em primeiro lugar, um meio de expressão, onde não for considerada, antes de mais, como um instrumento de carácter monumental, como um material a partir do qual são criadas grandes obras religiosamente sociais e de significação sagrada». De facto, é exactamente mediante a sua actualização que a poesia aumenta e refina a capacidade de manejar a língua em geral, permitindo-lhe adaptar-se de maneira mais flexível às novas tarefas e possibilitando-lhe uma mais rica diferenciação dos seus meios de expressão. Muitas vezes, a actualização faz destacar até aqueles fenómenos linguísticos que permanecem ocultos na linguagem comunicativa embora constituam factores de grande importância da língua. Assim, por exemplo, o simbolismo, no nosso país, principalmente na poesia de O. Brezina, teve uma grande influência na consciência linguística e descobriu-lhe a essência significativa e o carácter dinâmico da construção da frase. Na óptica da linguagem comunicativa, a significação da frase aparece como um conjunto de significações das diversas palavras, que se vão agregando em sucessão, isto é, como coisas que carecem de existência autónoma. A verdadeira essência do fenómeno é encoberta pela automatização da construção significativa da frase. As palavras, as frases, alinham-se de um modo naturalmente necessário, apenas condicionado pelo carácter da comunicação. Mas, de repente, aparece uma obra poética na qual a relação entre as significações das palavras e o tema da frase está actualizada. As palavras e as frases não se alinham de um

modo natural e discreto, há saltos significativos no interior da frase, mudanças que não são dadas pela necessidade comunicativa mas pela própria língua. Estas repentinas modificações são conseguidas pelo entrecruzamento contínuo do plano da significação básica com o da significação figurada; de facto, algumas palavras são válidas, para certas partes do contexto da frase, na sua significação figurada e, para outras, na sua significação original; essas palavras, que têm simultaneamente duas significações, constituem precisamente os pontos em que se dão as mudanças significativas. Deste modo se actualiza tanto a relação entre o tema da frase e as palavras como as relações significativas recíprocas entre as diversas palavras. O tema da frase manifesta-se como um ponto de atracção, dado desde o início da frase; aparece a acção do tema sobre as palavras e a das palavras sobre o tema e percebe-se também a força determinante por meio da qual cada palavra da frase actua sobre as outras. A frase começa a viver perante os olhos da colectividade que utiliza aquela língua; o jogo das construções aparece como uma inter-acção de forças. O que aqui acabamos de formular de um modo discursivo tem de ser entendido como um estado de conhecimento intuitivo, não formulado, que se encontra na consciência da colectividade linguística. Poderíamos multiplicar os exemplos à vontade, mas não é preciso. O nosso objectivo era provar que o significado principal da poesia, para a língua, consiste no facto de ela ser uma arte.

Se a poesia tem de cumprir a sua tarefa linguística, não poderá deter-se ante nenhuma experiência, nenhuma deformação da norma da linguagem-padrão, sempre que esta deformação ilumine a linguagem numa perspectiva até então desconhecida. Poderia nesta altura surgir a pergunta — que, ao mesmo tempo, valeria como objecção: a linguagem poética não está submetida a nenhuma espécie de controlo? Sim, esse controlo é exercido pela crítica, e, posto que nos referimos à linguagem da obra poética, essa crítica é uma crítica linguística. Mas é uma crítica que não pode ser também senão uma crítica estética. Isto significa, num sentido negativo, que essa crítica não poderá julgar o poeta em nome da norma da linguagem-padrão e, num sentido positivo, que o crítico tem de assumir todos os riscos e todas as responsabilidades pessoais próprios de toda a crítica literária. Como crítica artística em geral, também a crítica linguística da obra deve ser um testemunho, não só acerca da obra criticada, mas também do gosto e da competência concreta do crítico. Em linhas gerais, há duas possibilidades para a crítica da

poesia: ou o crítico é partidário da estrutura prevista pelo poeta e exige a sua realização consequente ou defende outra estrutura e então rejeita, juntamente com a obra, a estrutura que lhe serve de base. Em ambos os casos sabe que está a lutar por uma determinada coisa e não atribui à sua crítica a validade de uma lei.

Finalmente: poderia também surgir a objecção segundo a qual aquilo que acabamos de dizer é válido para a deformação intencional da norma da linguagem-padrão mas não o é para os erros involuntários cometidos em consequência do seu desconhecimento. A nossa resposta a essa objecção é a seguinte: os fenómenos cuja importância é essencial para a estrutura não coincidem sempre, em poesia, com a intenção consciente do autor. Até há casos em que o insuficiente conhecimento da língua se converte em facto da estrutura poética. Assim, por exemplo, A. P. Coleman, no seu estudo «Polonisms in the English of Conrad's Chance» (*Modern language notes*, Novembro de 1939), menciona, a respeito do escritor Conrad, de origem polaca, uma grande quantidade de decalques («cópias») sintácticos inspirados no polaco e que, segundo algumas correntes do nosso país, poderiam ser considerados como erros (por exemplo, verbos a reger o acusativo em vez do prepositivo, um uso incerto do artigo, a omissão inabitual da palavra expletiva *there* ou até sujeito impessoal *it*, a substituição do futuro pelo condicional). No entanto, Coleman aprecia positivamente estes «erros» e considera-os como componentes da estrutura poética de Conrad. Como prova, citaremos duas passagens do seu artigo: «Certos casos do chamado estilo elíptico de Conrad podem ser localizados no polaco». — «Principalmente, a bem conhecida desconexão da construção sintáctica de Conrad pode ser explicada facilmente como vestígio do polaco, idioma de forte flexão em que as relações recíprocas dos grupos verbais são evidentes graças às terminações da flexão... Além disso, a estrutura da frase e a ordem das palavras de Conrad, particularmente nas passagens abstractas, chama a atenção pela sua eufonia, característica do idioma polaco». Os erros que não correspondem à norma da linguagem-padrão converteram-se, na obra de Conrad, em factos da estrutura poética; poderíamos mencionar mais casos como este — por exemplo, na literatura russa, o de Gogol, que foi determinante da posterior evolução da prosa russa. Por isso podemos recomendar que também a questão dos erros involuntários da linguagem poética seja julgada com extrema prudência.

NOTAS

(¹) *zor* = forma arcaica da palavra *zrak* (= vista); *or* = forma arcaica da palavra *kun* (= cavalo); *pláti* = arder; *muz* = forma arcaica de *muze* (3.ª pessoa sing. do v. poder). (AAV)

(²) J. Thon, *Obras Escolhidas de K. Sabina* II, Praga, 1912, artigo de Mil. Zdirad Polák; J. Vlcek, *Nekolik kapitolek z dejin nasi slovesnosti* (Pequenos capítulos da história da nossa literatura), Praga, 1912. Ver o estudo sobre Polák em «A literatura do século XIX», tomo II; e ainda o parágrafo respeitante ao mesmo poeta em «História da literatura checa», tomo II, vol. 2.

(³) *Krok I* (A passagem), 1821, caderno 1, p. 153. (JM)

(⁴) *vesna* = forma arcaica de *jaro* (= primavera); *hvozď* = forma arcaica de *horní es* (= monte); *chory* = forma arcaica de *churavy* (= doente). (AAV)

(⁵) Neologismos intraduzíveis para idiomas latinos. (AAV)

(⁶) M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Estugarda, 1906, p. 112. (JM)

(⁷) Citado em conformidade com a nona edição, Paris. (JM)

(⁸) Quanto ao discurso falado e ao discurso escrito como formações linguísticas funcionais, veja-se a tese acerca das funções da língua, submetida a discussão pelo Círculo Linguístico de Praga no I Congresso dos filólogos eslavos em Praga, 1929.

(⁹) O verbo checo *prehnat* tem duas significações: 1.ª — Conduzir, levar ao longo de, até ao fim de; 2.ª — Exagerar, levar ao extremo. (AAV)

(¹⁰) No original checo, *kohoutek*; esta palavra tem duas significações em checo: 1.ª — Galito (= galo pequeno); 2.ª — Torneira. (AAV)

(¹¹) Citado da *Esthétique de la langue française* de Gourmont, 9.ª edição, p. 139. (JM)

(¹²) Nomes das cidades onde foram encontrados estes manuscritos. (AAV)

(¹³) J. Jakubec, n' *A literatura checa do século XIX* (Praga, 1902, p. 562), diz acerca da tradução de Milton: «A força linguística criadora de Jungmann encontrava também estímulo na opinião, naquele tempo corrente, de que a linguagem poética se deve distinguir da linguagem quotidiana». (JM)