



JOÃO JOSÉ COCHFEL

INICIAÇÃO ESTÉTICA



Colecção SABER

Publicações Europa-América

Shi

O que é a Arte? A que necessidade humana corresponde? Donde lhe vem uma validade que desafia épocas e civilizações, sociedades e culturas, gostos e escolas, mentalidades e ideologias, antagonismos e interesses?

A estas questões, actuais e de sempre, responde este volume do Dr. João José Cochofel. Nele se estudam os problemas da arte, problemas que nunca foram debatidos com a paixão por que o são no nosso tempo. Talvez porque nunca como hoje tenham envolvido a consciência dos próprios destinos do homem. Talvez porque nunca como hoje tenham sido apresentados com tamanha complexidade de dados e de soluções. Artistas e público a custo se orientam na emaranhada selva em que se cruzam, se enlaçam e se opõem a teoria e a prática das diversas correntes e tendências.

INICIAÇÃO ESTÉTICA é um livro de esclarecimento e de debate; o guia cuja publicação se impunha. O Dr. João José Cochofel reuniu, numa antologia que completa o seu estudo, textos que documentam os seus pontos de vista ou abrem uma larga perspectiva sobre os problemas debatidos.

coleção
SABER

INICIAÇÃO ESTÉTICA

Por **JOÃO JOSÉ COCHOFEL**



Publicações
EUROPA-AMÉRICA

coleção SABER

« O saber não ocupa lugar »

A *Colecção SABER* é no seu conjunto uma pequena enciclopédia dos conhecimentos actuais. É uma colecção que já figura em todas as bibliotecas e anda nas mãos de toda a gente. É para muitas pessoas a escola que não puderam frequentar e para muitas outras a ocupação útil e agradável das horas de ócio. A *Colecção SABER* publica livros para todos; interessa ao estudante e ao professor, ao especialista que deseja conhecer o que se passa nos outros ramos do conhecimento e ao autodidacta ansioso de aumentar a sua cultura. Nesta colecção incluem-se originais portugueses e traduções do espanhol, do inglês e do francês. Os primeiros volumes foram traduzidos da *Colecção QUE SAIS-JE?* por acordo estabelecido entre **PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA** e **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**.

Cada volume: 15\$00

Secções da Colecção SABER

- I — Filosofia, Psicologia, Moral.
- II — Religiões, Mitos, Crenças.
- III — Ciências jurídicas, económicas e sociais.
- IV — Cultura literária e artística.
- V — Ciências puras.
- VI — Ciências aplicadas.
- VII — História, Geografia.
- VIII — Desportos, Educação Física, Jogos.
- IX — Biografias.
- X — Textos clássicos.
- XI — Problemas nacionais.
- XII — Problemas internacionais.

Este volume pertence à Secção IV: *Cultura literária e artística*

Tabacaria
PELICANO
AV. DE ROMA, 44-F
TEL. 766451 - LISBOA

INICIAÇÃO ESTÉTICA

COLECCIÓN S.A.B.H.

O saber não ocupa lugar

A Coleção S.A.B.H. é um dos melhores meios para a divulgação das publicações científicas. É para isso que se figura em todas as instituições e centros de ensino de nível superior, de nível médio superior e também em algumas instituições de nível inferior. A Coleção S.A.B.H. publica livros para todos os níveis de ensino e se preocupa de proporcionar que todos tenham acesso a estes e outros livros de conhecimentos e de divulgação através de conferências, cursos, colóquios, simpósios, etc. A coleção contém livros de referência e de consulta de nível superior e de nível médio superior. A coleção S.A.B.H. é dirigida por PERDUELO DIANEZA e publicada em VENEZUELA DE FRANÇA.

1974 - 1975

Serões de Coleção S.A.B.H.

- I — Filosofia, Teologia, Moral
- II — Ciências, Matemática, Ciências
- III — Ciências jurídicas, administrativas e sociais
- IV — Ciências literárias e artísticas
- V — Ciências gerais
- VI — Ciências aplicadas
- VII — História, Geografia
- VIII — Departamento, Educação Física, Jogos
- IX — Idiomas
- X — Artes aplicadas
- XI — Publicações periódicas
- XII — Publicações internacionais

INICIAÇÃO ESTÉTICA

INICIAÇÃO ESTÉTICA

Colecção SABER

INICIAÇÃO
ESTÉTICA

por

JOÃO JOSÉ COCHFEL



PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA

45, RUA DAS FLORES

LISBOA

S|hi

INICIAÇÃO
ESTÉTICA

por

JOÃO JOSÉ COELHO



202/ENS

CENTRO DE

7006

DOCUMENTAÇÃO

Vem como Artista
Sem outra designação
Põe nas palavras o peso
Da tua humanidade

Para Arquimedes da Silva Santos,
Carlos de Oliveira, Fernando Lopes
Graça, José Fernandes Fafe, José
Gomes Ferreira, José Queirós e
Mário Dionísio, queridos amigos,
como testemunho de um convívio
intelectual tão frutuoso na diluci-
dação destes problemas

Vem como Artista,
Sem outra desigualdade.
Põe nas palavras o barro
Da tua humanidade.

AFONSO DUARTE
Mário Dionísio, querido amigo,
Gomes Ferriz, José Queiroz e
César, José Fernandes Falcão, José
Carlos de Oliveira, Fernando Lopes
e Artur Argemundes da Silva Santos,
dão estes problemas

Prefácio

Nunca como hoje os problemas da arte foram tão debatidos. Talvez porque nunca como hoje tenham envolvido a consciência dos próprios destinos do homem. Talvez porque nunca como hoje se lhes tenha oferecido tamanha complexidade de dados e de soluções. Artistas e público a custo se orientam na emaranhada selva em que se cruzam, se enlaçam e se opõem a teoria e a prática das diversas correntes e tendências.

O debate em torno dos conceitos de realismo e abstraccionismo, objectivismo e subjectivismo, naturalismo e intelectualismo, essencialismo e formalismo, nacionalismo e cosmopolitismo, intervencionismo e abstencionismo, atingiu nos nossos dias uma acuidade sem precedentes, infiltrando-se nas nossas apreciações mais espontâneas, estimulando ou corroendo sub-repticiamente as nossas mais descuidadas fruições da arte. A tal ponto que chega a acontecer ficar a arte um pouco esquecida, como fonte de sincero prazer estético, nesse alvoroço de querer a todo o custo aferi-la e guiá-la. E tem por certo alguma

razão Ehrenburg quando, com uma ponta de exagero, faz dizer a um dos personagens do seu romance *O Degelo*: «Hoje em dia toda a gente se importa com a arte, e ninguém a ama...». Por outro lado, um excesso de reflexão não correrá o risco de embotar a espontaneidade, não só da fruição, mas também da criação artística? Nada mais inibitório, decerto, para o criador, do que sentir-se peado por normas e limites que não decorram da própria concretização intencional que a criação visa.

No entanto aqueles problemas existem, tornar-se-ram candentes, sendo inútil, além de perigoso, fingir ignorá-los. E não se enxerga, afinal, outro meio de os esclarecer e de extremar o que neles haja de legítimo e de improcedente do que perscrutar a própria arte, aprender a senti-la e amá-la no que a singulariza, para poder desvendar através das suas múltiplas manifestações a natureza mesma do fenómeno artístico.

O que é a arte? A que necessidade humana corresponde? Donde lhe vem uma validade que desafia épocas e civilizações, sociedades e culturas, gostos e escolas, mentalidades e ideologias, antagonismos e interesses? Porque é ela irreductível a outras formas de expressão, ou até a reciprocidade entre as suas diversas formas de expressão?

Eis que se nos deparam novos problemas, de cuja resposta parecem depender as respostas a dar a todos os outros. Eis outrossim o escopo deste trabalho: tentar delimitar os fundamentos da problemática estética, considerando-os como uma base indispensável para abordar as dúvidas cruciais abertas à criação, à fruição e à reflexão artísticas na actualidade.

Não se trata portanto, no presente caso, de um trabalho erudito, mas sim de índole ensaística, e as numerosas citações que o apoiam destinam-se menos a ilustrar o desenvolvimento histórico da especulação estética do que a demonstrar a convergência ou a divergência de critérios de certos autores do passado e de alguns exegetas do presente em relação aos modernos métodos, hipóteses e aquisições de uma investigação objectiva.

Esta mesma reserva anula por si só as consabidas objecções às montagens de textos, visto desde já se declarar que se não pretendeu, com aquelas citações, inventariar no seu conjunto o pensamento dos autores citados, mas estabelecer meros pontos de referência na exposição das questões abordadas.

Reconheceu-se porém que seria útil documentar mais largamente as principais teorias confrontadas, e nesse intuito se organizou uma pequena antologia, incluída em apêndice, onde se compilaram os trechos susceptíveis de as esclarecer, recorrendo-se para tanto a traduções portuguesas já existentes, sempre que foi possível encontrá-las, ou, quando não, apresentando traduções próprias dos passos requeridos.

Uma última advertência: num esquema de interpretação do fenómeno artístico, que mais não é o estudo que se segue, não podiam os indispensáveis dados históricos e filosóficos exceder os limites de sucintas indicações, pressupondo da parte do leitor uma certa familiarização com essas matérias. Cabe todavia neste breve exórdio chamar ainda a atenção dos leitores menos habituados à terminologia filosófica para uma nomenclatura que poderia afigurar-se-lhes insólita.

Aplicar-se-á indistintamente a designação de «objecto artístico» a toda e qualquer forma de concretização artística, quer se trate de um quadro, uma estátua, uma sinfonia, um romance, um poema, uma peça de teatro, um filme, um bailado ou uma catedral, entendendo-se o termo «objecto» no seu significado gnosiológico vulgar: o de tudo o que, sob uma forma definida e concreta, se apresenta como exterior ou oposto a um «sujeito» que o percebe.

I

Introdução

Diante de um quadro, ao escutarmos um trecho musical, quando lemos um livro ou nos alheamos na simples contemplação de uma paisagem, se embora de um modo obscuro pressentimos que tais exercícios vieram, eficazmente, convincentemente, acrescentar algo de novo, de inesperado, de estimulante, à nossa experiência da vida, se alvoroçadamente descobrimos no nosso íntimo que vieram alargar ao mesmo tempo as nossas faculdades de sentir e de compreender, é à palavra *belo* que recorreremos para classificar o objecto que de tão singular maneira se impôs à nossa atenção. Um objecto do qual nada esperávamos que servisse o nosso conhecimento do mundo ou ajudasse a resolver as nossas mais instantes dificuldades quotidianas, cujo valor útil e prático ignorávamos, e que no entanto ali nos retém presos nas invisíveis malhas que todavia o ligam à condição humana de conhecer e agir.

Mas não dizemos também que a juventude é bela, que o amor é belo, que a vida é bela? Não haverá beleza mesmo numa demonstração científica? E o termo *belo* não o empregamos para



designar uma acção justa ou uma acção útil, de preferência quando praticada à custa do sacrifício de quem a pratica? Chamamos-lhe então um «belo gesto», um «belo exemplo», uma «bela acção».

O termo *belo* emprega-se portanto em acepções diversas e aplicado a realidades radicalmente diferentes. Ora caracteriza objectos produzidos pelo homem, ora aspectos da natureza, ora o conhecimento da natureza, ora acções e sentimentos humanos, ora o próprio homem, ora conceitos morais. Em que consistirá o denominador comum que o termo *belo* assim estabelece? Que misteriosa entidade é essa, que parece não deixar aprisionar-se numa definição exacta? Ou servindo-nos das palavras de Diderot: «Como se explica que quase todos os homens estejam de acordo em que existe um *belo*; que entre eles tantos haja que o sentem vivamente onde se acha, e que tão poucos saibam o que é?» (1).

O problema não é novo e, desde a antiguidade, faz correr rios de tinta. Os sistemas filosóficos deram-lhe guarida como elemento essencial de uma visão geral do universo, divergindo contudo quer na formulação, quer nas soluções apresentadas.

No *Hípias Maior*, Platão repudia sucessivamente os critérios de prazer, de utilidade, de conveniência, buscando o belo absoluto, o belo «ideia», que englobasse todos os aspectos parti-

(1) Diderot — *Traité du Beau*, in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Paris, 1951. (Texto estabelecido e anotado por André Billy). Pág. 1105.

Cf. Apêndice, 4 a.

culares da beleza ⁽¹⁾, tornando-se lícito inferir, através das hesitações e das contradições do pensamento platónico-socrático, que o belo participa do Uno incognoscível, supremo bem em que o belo, o justo e o verdadeiro se confundem, e «causa universal de toda a rectidão e de toda a beleza» ⁽²⁾.

Aristóteles, na *Arte Poética*, considera o *belo* apenas no aspecto artístico, equiparando-o à perfeição da imitação, porque «não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução» ⁽³⁾, embora a arte imite as coisas «tal como são ou parecem ser ou tal como devem ser» e «complete assim a natureza, que por vezes não acaba a sua obra» ⁽⁴⁾.

Já nos tempos modernos, Lessing no *Laoconte* concebe o *belo*, na esteira de Aristóteles, como o equilíbrio, pela análise e pela síntese, entre a forma e o assunto: a arte deve ter modelos belos ou embelezá-los por meio do equilíbrio de proporções, transcendendo o modelo para alcançar a exemplaridade física e moral ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ Platon — *Le Grand Hippias*, in *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Paris, 1940. (Trad. e notas de Léon Robin). Vol. I, pág. 35 (291, d).

⁽²⁾ Platon — *La République*, ed. cit., vol. I, pág. 1105 (517, c).

Cf. *Ap.*, 1.

⁽³⁾ Aristote — *Art Rhétorique et Art Poétique*, Classiques Garnier, Paris, 1944. (Trad., introd. e notas de J. Voilquin e J. Capelle). Pág. 433 (IV, 6).

⁽⁴⁾ Idem. Introd. à *Arte Poética*, pág. 420, e *Arte Poética*, pág. 501 (XXVI, 2).

Cf. *Ap.*, 2 c, f.

⁽⁵⁾ Cf. *Ap.*, 3.

Diderot baseia na «percepção de relações» a sua teoria do *belo* (1), ao passo que para Kant o *belo* é a *forma*, como haveria de sê-lo para Schiller e Hegel. Em Kant, a forma como finalidade interna de si mesma, independente da sensibilidade e do objecto, constituindo uma unidade, manifestação pura apreensível universalmente e sem conceito, aprioristicamente determinável em juízos universais e necessários (2); em Schiller, a forma medianeira entre o sensível e o racional (3); em Hegel, uma das formas da Ideia, que historicamente enforma a natureza inteira e bem assim a acção e o pensamento humanos (4).

No pessimismo romântico e no subjectivismo intuicionista de Schopenhauer, meio artista meio filósofo, o *belo* resulta de uma «preponderância do conhecimento» que «arranca o conhecimento à servidão da vontade»; «é a contemplação pura, é a confusão do sujeito e do objecto, e o esquecimento de toda a individualidade»; «sujeito e objecto escapam, em virtude da sua nova qualidade, ao turbilhão do tempo e das outras relações. Em tais condições, é indiferente estar num calabouço ou num palácio para contemplar o pôr do Sol» (5); ou, segundo a fórmula que é possível extrair do primeiro período do § 38 de

(1) Diderot — *Traité du Beau*, ed. cit., pág. 1134.

Cf. *Ap.*, 4 c.

(2) Cf. *Ap.*, 5.

(3) Cf. *Ap.*, 6 e.

(4) Cf. *Ap.*, 7 b, d, e, f.

(5) Arthur Schopenhauer — *Le monde comme volonté et comme représentation* (trad. franc. de A. Burdeau). Félix Alcan, Paris, 1888. Vol. I, pág. 203, (Livro Terceiro, § 38).

O Mundo como Vontade e como Representação: o belo é o reconhecimento da ideia geral no particular por um ser que conhece, não como indivíduo, mas como sujeito puro isento de vontade (1).

Finalmente, para Taine, que procurou aplicar à Estética o método descritivo e selectivo das ciências naturais, os «caracteres importantes» e os «caracteres benéficos» revelam a beleza da realidade e dão origem ao *belo* na obra de arte mercê da «convergência dos efeitos», isto é, na medida em que «todas as partes da obra» convirjam para salientar os «caracteres essenciais» (importantes e benéficos), sendo «importância e benfeitoria» «duas faces duma qualidade única, a força, considerada ora em relação a outrem, ora em relação a si mesma» (2).

Cada época, cada estádio social, cada ambiente ideológico, cada corrente filosófica, traz a sua solução ao problema, filtrada pela observação, a personalidade e as exigências lógicas do pensamento dos seus representantes mentais. Racionalismo clássico, racionalismo moderno, iluminismo, idealismo transcendental, positivismo, intuicionismo, deram respostas divergentes à pergunta: que é o *belo*? Mas todos aqueles filósofos se encontram ao buscarem para o *belo* uma explicação transcendente e unificadora: o *Uno*

(1) Idem, pág. 202. Cf. *Beau*, in *Vocabulaire de la Philosophie*, de A. Lalande. Alcan, 1938.

Cf. *Ap.*, 8.

(2) H. Taine — *Philosophie de l'Art*, Hachette, Paris, 1948. Vol. II, pág. 313 (5.ª parte, Cap. III, VI).

Cf. *Ap.*, 9.

platónico, a *perfeição* aristotélica, o *equilíbrio* lessinguiano, a *relação* diderotiana, a *forma* kantiana, a *ideia* hegeliana, o *reconhecimento* schopenhaueriano, a *força* tainiana, equivalem-se no mesmo anseio metafísico de encontrar uma explicação absoluta, ao que nem o positivismo de Taine escapou.

Em Platão e Aristóteles eram os próprios fundamentos da possibilidade de conhecer que estavam em jogo, ante a aparência fugaz das coisas. Platonismo e aristotelismo reduzem-se a uma mesma necessidade de sistematicamente ordenar a realidade e coordenar os processos mentais de a conhecer. A função do Uno, tal como se depara no *Filebo*, parece a de estabelecer relações fixas entre os seres (¹), ou seja o que a classificação lógica de Aristóteles igualmente almejava: tornar o Universo inteligível. Idealismo platónico e realismo aristotélico, concepções aparentemente opostas, identificam-se no seu significado último, mantendo intactas para o futuro quer a dificuldade quer a solução da contradição entre o sensível e o racional, a que a reflexão estética não poderia ficar estranha.

Mas Diderot, ao confessar a sua perplexidade perante o dilema, faz uma verificação agudíssima e de cuja máxima importância nem ele próprio suspeitaria: todos os homens estão de acordo em que *existe* o belo, muitos *sentem-no* vivamente, apesar de poucos *saberem* o que seja. O que equivale a dizer: o belo é profundamente *sentido*, e quer a sua acção, quer o seu reconhecimento, quer mesmo a sua produção na arte, se apre-

(¹) Cf. *Ap.*, 1 q.

sentam como anteriores e independentes ao seu conceito. Era esta, aliás, a tendência esboçada na época pela especulação estético-filosófica dos empiristas ingleses (Locke, Hutcheson, Hume), e que se infiltra mesmo no intelectualismo de Baumgarten, o fundador da Estética como disciplina autónoma⁽¹⁾, tendência essa revelada até no simples título que escolheu para a sua obra⁽²⁾.

O belo não corresponderia, portanto, nem a uma entidade ideal, nem tão-pouco a uma construção racional, mas a uma reacção sensível do ser humano, que se manifesta de maneira imediata, espontânea, nas suas relações vitais, o que permite compreender que generalizemos o termo a acções e a objectos tão díspares, embora desconfiando da relatividade das palavras (uma mulher bela não é o mesmo que uma bela mulher), acautelando-nos das traições da semântica e da sinonímia, considerando a não correspondência exacta das línguas e a evolução histórica do significado dos vocábulos. Além de que a cultura e a tradição constantemente pesam sobre os nossos hábitos, e a cada passo repetimos inadvertidamente as confusões que as filosofias herdaram de revolutos mitos e novamente disseminaram noutras religiões e noutras ideologias, chamando *belo* ao que com maior propriedade deveríamos aplicar outros adjectivos, por exemplo *bom*, *admirável*, *útil* ou *justo*. Mas quando reputamos belo

(1) O *Traité du Beau*, de Diderot, é de 1750, contemporâneo, portanto, da *Aesthetica* de Baumgarten (1750-58). *The standard of taste*, de Hume, é de 1757.

(2) O termo *estética* deriva do adjectivo grego *aistheticos*, referente à sensibilidade.

o acto da mãe que salva a vida ao filho com risco ou sacrifício da própria vida, não o faremos por outros motivos que não motivos morais? Não valorizamos assim o que nesse acto há de singularmente revelador dos sentimentos e das paixões humanas? A beleza de certas demonstrações científicas não provirá da forma clara, atraente, por que as ideias estão expostas, que não dessas ideias? Ou da admiração que em nós desperta o rigor do raciocínio conduzido através da ousada complexidade das concepções em causa? E quando dizemos que a juventude é bela, referimo-nos com certeza à efémera frescura da sensibilidade, à capacidade de entusiasmo comum aos jovens, e não ao carácter ou à inteligência, variáveis em qualquer idade. Se consideramos o amor belo é pela exaltação afectiva, única, que o acompanha, e se temos a vida por bela é porque ela nos é agradável em certos momentos que perduram na memória ou nos surpreende na sua perene renovação. Partindo de outros pontos de vista humorais, seria igualmente legítimo dizer que a dedicação de mãe é cega, que a juventude é irreflectida, que o amor é traiçoeiro, que a vida é transitória, que a ciência é árdua, ou outros tantos lugares-comuns da sabedoria dos povos. Trata-se de reacções subjectivas provocadas por objectos, factos, situações, qualidades, circunstâncias, sentimentos e acções, e não de noções intelectuais tendentes a definir tais objectos, factos, situações, qualidades, circunstâncias, sentimentos e acções, como os definiriam outras asserções de tipo objectivo e racional: a vida é o permanente devir da natureza animada e inanimada, o acto da mãe que salva o filho é um acto de abnegação, o amor é um sentimento de apro-

priação, a juventude é uma fase da vida humana, a ciência é uma investigação coordenadora da realidade.

Todavia a finalidade do conhecimento não é opor-se e substituir-se ao fluir natural da vida, mas tão-sòmente conhecê-lo para o dominar e transformar em proveito do homem que, ele próprio, participa da natureza. A definição não esgota o objecto, do mesmo modo que a razão não subjuga a imaginação, ao contrário do que Proudhon foi levado a acreditar ⁽¹⁾, no seu deslumbramento pela ciência isoladamente tomada como panaceia universal, desligada do movente substrato renovador dos quadros humanos. Mesmo depois de conhecida, a realidade continua a apresentar-se-nos da mesma maneira directa e prática, a ser fonte de renovadas estruturações como de renovadas experiências individuais e colectivas, porque, segundo a fórmula lapidar de Vieira de Almeida, «a realidade transborda sempre a rede intelectual que a exprime e situa» ⁽²⁾.

O que chamamos belo não é pois senão o que, na realidade, afecta a nossa sensibilidade e a nossa afectividade de um modo inusitado, raro, raridade proveniente da intensidade com que, afectando-nos, nos revela simultâneamente algo da natureza do ser humano, estimulando o que em moderna linguagem fenomenológica apelidaríamos de «vivências». Como Hegel notou, «a beleza natural não é bela senão para os outros, quer

⁽¹⁾ Cf. *Le rôle des lettres in La Pensée vivante de Proudhon. Textes choisis et préfacés par Lucien Maury.* Stock, Paris, 1942. Vol. II, pág. 135.

⁽²⁾ Vieira de Almeida — *Filosofia da Arte.* Col. Studium, Arménio Amado — Editor, Coimbra, 1942. Pág. 61.

dizer, *para nós*, para a consciência que apreende a beleza. Assim a questão que se põe é a de saber como e porquê o *ser-em-vida* nos aparece como belo no seu *ser imediato*» (1).

Contudo, a descrição fenomenológica das vivências, isolando estados psicológicos desrelacionados, não nos levaria afinal mais longe do que a dogmática especulação metafísica. Aliás, o homem não é apenas um ser sensível e pensante, mas fundamentalmente um ser social, que fabrica objectos com que domina a natureza e que, dominando-a, se constrói a si próprio. Pois que, no decorrer desta luta incessante, o homem se organizou em formas económicas e sociais, se dividiu em classes e civilizações, se pautou por ideologias, religiões, morais e políticas, descobriu técnicas, criou ciências, filosofias e artes.

A importância da exegese hegeliana reside precisamente em ter chamado a atenção para este ponto capital: «O homem inscreve-se em relações práticas com o mundo externo, e dessas relações nasce tanto a necessidade de transformar esse mundo, como a necessidade de transformar-se a si próprio (...), até essa espécie de reprodução de si próprio que é a obra de arte. Através dos objectos exteriores procura encontrar-se a si próprio (...). Pela obra de arte, o homem, seu autor, procura exprimir a consciên-

(1) G. W. F. Hegel — *Esthétique* (trad. franc. de S. Jankélévitch). Editions Mouton, Paris, 1944. Vol. I, pág. 157. (Fil. da Arte, Parte Geral, I, 1.ª parte, Cap. I, IV).

Cf. *Ap.*, 7 a.

cia que tem de si próprio» (1). Isto é: aos objectos que no homem despertam o sentido do *belo*, objectos naturais ou mesmo objectos produzidos pelo homem mas sem qualquer finalidade estética, há que acrescentar uma outra classe de objectos destinados a diversos fins, mas criados no intuito de obter o *belo*. E todos esses objectos se inserem na totalidade de relações da vida social do homem. Apenas tendo em conta este dado essencial chegaremos a determinar o que é o belo, desde que se conceba o homem em toda a gama das suas relações reais e não truncado em zonas arbitrariamente distintas. Há que substituir as especulações abstractas do idealismo filosófico pelo estudo das condições concretas em que tanto a noção do belo como os objectos artísticos se originam, e estabelecer as relações em que se integram, porquanto toda a história conjunta do pensamento e da acção ensina que só há verdadeira ciência quando se relaciona, que toda a ciência é um conhecimento de relações, e não um hipotético e controverso conhecimento ontológico. Apenas este método nos habilitará a compreender como nas manifestações do belo entram elementos hedonistas, morais e pragmáticos, sendo contudo possível descortinar nessas manifestações características específicas que impedem de as reduzir ao prazer, ao bem ou ao útil.

«A arte, que exprime a vida, é misteriosa como ela», escreve Élie Faure na Introdução à sua *História da Arte Antiga* (2). Razão por que

(1) Idem, vol. I, pág. 56. (Introdução, Cap. II, 1.ª Secção, I).

Cf. *Ap.*, 7 c.

(2) Élie Faure — *Histoire de l'Art*, Plon, Paris, 1947. *L'Art Antique*, pág. 15.

os sistemas filosóficos falharam ao pretenderem encerrá-la em conceitos fictícios e normas rígidas, que a arte e a vida se encarregavam de desmentir.

Só modernamente porém se reconheceria que «a obra de arte precede qualquer norma estética formulada», conforme não deixa de advertir Vieira de Almeida (1). Ora na sua maioria os estetas do passado, e ainda alguns do presente, entroncam as suas lucubrações em sistemas filosóficos, próprios ou alheios, que por sua vez reflectem ideologias com as quais formam corpo e cujas ilusões impõem à arte, as ilusões de uma teoria divorciada da prática — ou porque o alargamento da prática não houvesse ainda fornecido bases seguras à teoria, ou porque a teoria ignore, deliberadamente ou não, a prática — mas que a arte não pode aceitar em virtude de ser mutável como a própria vida e depender da total multiplicidade dos seus aspectos práticos, em virtude de ser a própria vida reflectida e portanto tão espontânea, multiface e inesperada como ela. E mesmo nos momentos em que as filosofias denunciaram as ilusões e reclamaram o apoio da prática, o manancial artístico nunca deixou por isso de continuar a brotar da *vida sentida imediatamente na prática*, que não da racionalização teorética da prática. Daí a pouca ou nenhuma importância normativa que os sistemas estéticos, globalmente considerados, tiveram sobre a arte e sobre os artistas, cuja experiência estética pessoal, embora nutrindo-se forçosamente das concepções ideológicas esparsas no meio em que

(1) *Filosofia da Arte*, ed. cit., pág. 47.

vivem e que podem mesmo assumir proporções dominadoras, regra geral ignora — como estímulos, não como agentes — as construções da filosofia.

No entanto, no seio dos sistemas estético-filosóficos encontram-se preciosas notas avulsas, filhas da observação directa do fenómeno estético, que constituem elementos de primeira ordem para a dilucidação dos problemas referentes à arte, à sua génese e ao seu comportamento, sobretudo quando os exegetas mostraram possuir uma real sensibilidade artística. Foram esses elementos avulsos, lentamente acumulados desde Platão, que a pouco e pouco vieram iluminando o «mistério da arte», hoje em dia abordável com menos perigo, graças a uma nova utensilhagem científica, cultural e mental, que habilita a estudar o fenómeno artístico na complexidade das suas relações concretas. Primeiro há que considerar a obra de arte como um objecto produzido no âmbito da orgânica social, por indivíduos altamente dotados de capacidade estética. Só depois podemos isolar esse objecto, por necessidade de método, para então lhe perscrutarmos a problemática interna, posta pela sua qualidade diferente da dos outros objectos, a de objecto cuja característica sobressaliente é ser *belo*.

II

O problema da necessidade

A produção de *objectos belos* acarreta novos problemas, que constituem, verdadeiramente, o escopo deste trabalho.

Será a arte uma imitação do que na natureza ou na vida se nos apresenta como belo? Para que imitar então a natureza, sempre presente, e a vida que todos os dias vivemos? E como se explica que a beleza se alcance a partir do que na natureza ou na vida se nos deparara como esteticamente indiferente? O certo é que um rosto inexpressivo, desagradável, *feio*, pode dar origem a um belo retrato; uma intriga daquelas que no dia a dia não deixaríamos de classificar de banal, ou mesmo desgostante, pode estruturar um admirável romance, do mesmo modo que uma admirável poesia pode ter como ponto de partida um fugaz momento de desânimo ou de esperança. Mas como se explica também que, em certas modalidades artísticas, a *imitação* se afaste do *modelo* a ponto de as referências possíveis acabarem por totalmente se desvanecer? A que canto de aves ou murmúrio de águas corresponde o fio

melódico de uma canção, em que formas de penedias, árvores ou sólidos minerais encontram paralelo as formas arquitectónicas? Que movimento de folhas ao vento, de saltos de animais, de ondinas na praia, guia os passos da dança?

Tais elementos referenciais interferem sem dúvida na génese da arte, como tudo o que é fonte de experiência. Da penedia ao dólmen, do trinar das aves aos sons da flauta do pastor, a distância não é grande. O que se torna difícil é estabelecer a passagem das manifestações rudimentares que estão na base da arte, mas que ainda não são arte, para a mais ou menos vasta elaboração estética que uma canção ou uma sinfonia, uma voluta ou uma catedral pressupõem. Ceder a tentações ilativas entre *modelo* e *cópia*, entre *realidade* e *imitação*, é cair assim no puro devaneio lírico.

Outros motivos de perplexidade se nos deparam porém se atentarmos em que o objecto artístico aparece, em muitos casos, sob o impulso expresso, inequívoco, de intuítos pragmáticos e programáticos de ordem vária: social, ideológica, religiosa, moral ou política. Tomemos exemplos conhecidos de toda a gente. Rembrandt pintou a *Ronda Nocturna* (que afinal é diurna...) para satisfazer uma encomenda da burguesia de Amsterdão, da mesma maneira que Bach compôs as suas *Suites* para recrear a corte de Coethen. *A Guerra e a Paz*, de Tolstoi, é, em última análise, um grandioso libelo pacifista. A Catedral de Santiago de Compostela, como todas as catedrais, belas ou insignificantes, foi erguida, o *Juízo Final*, de Miguel Ângelo, foi pintado, as *Cantatas* de Bach foram compostas, *Las Moradas*, de Teresa de Ávila, foram escritas, para servir

ou enaltecer a religião, como para servir ou enaltecer as mitologias na antiguidade se levantaram templos e esculpiram estátuas. *O Primo Basílio* e *Os Maias*, de Eça de Queirós, propõem, através dos conflitos sentimentais, temas morais. Balzac escreveu *La Comédie Humaine* no intento de estigmatizar a burguesia recém-chegada ao poder. Beethoven principiou a *Eroica* pensando em Bonaparte, que David glorificaria na grande tela da coroação.

Terá pois a arte uma finalidade social, ideológica, religiosa, moral ou política, conforme tantos teorizadores têm querido, optando por uma ou por outra segundo as conveniências, internas ou externas, da sua teorização? Mas então porque será a arte susceptível de impressionar indivíduos que não pertençam à mesma sociedade, que não participem da mesma ideologia, que não professem a mesma religião ou até religião nenhuma, que não tenham as mesmas preocupações morais, que não sigam a mesma política? E porque não bastam às sociedades, às ideologias, às religiões, às éticas e às políticas, simplesmente a prática e o proselitismo sociais, ideológicos, religiosos, morais e políticos? Que vem a arte acrescentar-lhes? A que necessidade responde?

E não é verdade que, para nos deleitarmos com a *Ronda Nocturna* ou as *Suites* de Bach, com *A Guerra e a Paz* ou a *Eroica*, com *Os Maias* ou *Las Moradas*, escusamos de nos importar com a burguesia de Amsterdão ou a aristocracia de Coethen, os malefícios da guerra ou os feitos de Napoleão, os desígnios moralizadores de Eça ou as virtudes teologais da Santa Madre Igreja?

Obras há que, ao contrário, se nos afiguram inteiramente gratuitas — uma paisagem de Cons-

table, um trecho de Debussy, um conto de Boccaccio, um soneto de Verlaine —, sem que no entanto ofereça grandes dificuldades distingui-lhes um mínimo de correspondências com os períodos histórico-sociais de que provêm.

Óbvio é de facto que toda a arte se mostra, com maior ou menor evidência, ligada à complexa teia do momento histórico-social em que se gerou. Contudo, ainda que atravessasse períodos de esquecimento ou mesmo de repúdio (1), sobrevive a esse momento, conserva para os vindouros um interesse *vital*, bem diferente do mero interesse de documento histórico, de achado arqueológico. Mas como se explica, também, que tantos testemunhos incontrovertidos dêem conta de obras negadas e combatidas por parte de um sector ou mesmo da totalidade das sociedades em que surgiram, pouco importando os reduzidos círculos de compreensão ou de aplauso, para só mais tarde virem a ser plenamente aceites?

Árduos problemas estes, postos por uma verificação todavia incontestável: a arte não é revelação mediúnica e transcendente, mas um produto humano e social, que neste ponto se não distingue de qualquer outro produto humano e social, como toda a história o demonstra. Aristóteles, Diderot, Hegel, Taine, Marx ou Plekhanoff assim a consideraram (2), e Taine procurou mesmo estabelecer as condições em que tal produção se processaria. «A nossa (estética) é moderna, e difere da antiga na medida em que é histórica e não dogmática, quer dizer, em que

(1) Cf. *Ap.*, 10 c.

(2) Cf. *Ap.*, 2 b, c, d; 4 b, h, l; 7 c; 9 a, f, g, l; 10.

não impõe preceitos, mas verifica leis». Eis a ambição de Taine (1), anulada pela mecânica causalista que passivamente faz derivar a arte dos seus supostos factores (personalidade, escola, época, meio e raça), unitariamente concebidos (2), quando o certo é que a realidade é múltipla e dinâmica e se apresenta contraditòriamente à consciência, e que cada época e cada sociedade preparam outras no seu seio.

Estrutura económica, orgânica social, formação ideológica, apetrechamento técnico, não se distribuem por igual nem no espaço nem no tempo. Na sua luta para dominar a natureza, o homem inventa instrumentos desiguais de sociedade para sociedade, e no entanto destinados aos mesmos fins. Assim se criam e desenvolvem as diversas tradições. As respostas do homem ao ambiente não são pois mecânicas, passivas, mas sim dinâmicas, activas. O homem, dividido, realiza-se através dos conflitos e das contingências dessa mesma divisão, numa vasta e pluriforme actividade em que à conquista do mundo alia a conquista de si próprio, a conquista da sua própria estatura humana.

Como ser natural, o homem apresenta determinadas características biopsíquicas que o incluem no género animal e que o distinguem como espécie. Tem fome, tem sede, sente frio ou calor, obedece aos instintos de conservação e de reprodução, embora *sabendo* que tem fome e tem sede,

(1) *Philosophie de l'Art*, ed. cit., vol. I, pág. 11 (1.ª parte, Cap. I, 1).

Cf. *Ap.*, 9 b.

(2) Cf. *Ap.*, 9 a, f, g, l.

que sente frio ou calor, que é movido por reacções instintivas, tal como é da sua natureza estar triste ou alegre, amar ou odiar, gozar ou sofrer, ser feliz ou infeliz. Cada acção sua, aduz Christopher Caudwell, «envolve um desejo, uma volição, intenção, medo, desgosto ou esperança» (1), não obstante ter frisado anteriormente que «na medida em que estes sentimentos surgem, exprimem uma relação do homem com as suas relações ambientes» (2). Há portanto uma interacção entre o homem ser natural e o homem ser social: é o homem natural que se organizou em homem social, mas que responde aos estímulos da sociedade como ser natural, porquanto se «a situação é sensorial, é externa, a resposta é somática, é interior» (3). No entanto nada sabemos deste homem natural, «eterno», não de qualquer transcendente eternidade terrena ou extraterrena, mas na permanência biopsíquica das respostas, a não ser pelo que dele mostram as suas reacções aos estímulos particulares e temporais que em sociedade se lhe propõem. O mesmo é dizer que o homem natural isoladamente considerado é um mito e que só na prática social se revela, o que Henri Lefèbvre resume deste modo: «Como existência (o) indivíduo não é senão um ser da natureza; mas, quanto ao essencial do seu ser humano, participa da riqueza adquirida pelo de-

(1) Christopher Caudwell — «Beauty», in *Further studies in a dying Culture*, The Bodley Head, Londres, 1950. Pág. 99.

(2) Idem, pág. 85.

(3) Idem, pág. 91.

seenvolvimento da cultura e da civilização» (1). Essa riqueza é porém contrariada pelos antagonismos em que o homem se digladia, tornando-o alheio a si próprio, o que Diderot entreviu nos seguintes termos: «O interesse, as paixões, a ignorância, os preconceitos, os usos, os costumes, os climas, o vestuário, os governos, os cultos, os acontecimentos, impedem ou tornam capazes os seres que nos rodeiam de despertar ou não despertar em nós várias ideias, aniquilam neles relações muito naturais, substituindo-as por outras caprichosas e acidentais» (2). Isto é: a sociedade que inibe o homem de integralmente se realizar oferece-lhe também, mediante o trabalho físico e intelectual, as condições de realização, que resumiremos recorrendo a nova citação de Caudwell: «No processo social, toda a natureza intervém. O homem mede-se contra o espaço infinito e regula o seu tempo pelo sol. Sente o bafo escaldante do deserto nas suas cidades e vai só ou em grupos estabelecer-se na selva. Navega no vasto mar em barcos que ele próprio constrói. O fio do processo social penetra, pelas mãos de Einstein e Amundsen, Freud e Rutherford, Kepler e Magalhães, cada vez mais fundo na realidade. As massas laboriosas da sociedade revolvem profundamente a face do mundo. O agricultor que semeia os campos férteis, o caçador solitário nas florestas virgens, o marinheiro no «mar tenebroso», todos fazem parte do

(1) Henri Lefèbvre — *Contribution à l'Esthétique*, Editions Sociales, Paris, 1953. Pág. 44.

(2) *Traité du Beau*, ed. cit., pág. 1137.

Cf. Ap., 4 l.

processo social. Assim em toda a parte o processo social gera a beleza, não como manifestação universal mas como produto social específico, tal como gera a ciência, a política ou a religião» (1).

Labor imenso que se traduz em experiência e conhecimento; experiência e conhecimento que se fixam e estruturam em arte e ciência, cuja raiz comum transparece até no facto de só a partir do século XVI se começar a distinguir entre uma e outra. É pois em sociedade que o indivíduo, que nela se forma e a ela se opõe, humanamente se enriquece e supera os seus contrários. É em sociedade que a sensibilidade humana se afina e desenvolve porque é em sociedade que o indivíduo encontra estímulos às suas emoções. É em sociedade, pelo trabalho e pela convivência, que, filogeneticamente e ontogeneticamente, os sentidos do homem — o *homo faber* inseparável do *homo sapiens* — se tornam *humanos* na medida em que apreendem o *sentido*, a significação dos objectos, em que transformam os objectos em si em objectos para nós. É em sociedade que esses sentidos se cultivam, criam necessidades e as saciam em objectos ricos de significação: as obras de arte.

Cabe o mérito a Henri Lefèbvre de ter luminosamente aplicado à interpretação estética a teoria dos «sentidos cultos». Aplicado e desenvolvido. Nada melhor do que dar-lhe a palavra: «Quando o órgão sensível se enriquece, tornando-se por assim dizer o suporte natural, a manifestação e o órgão da cultura atingida num dado momento, quando se torna «órgão culto» (pela

(1) «Beauty», in ob. e ed. cit., pág. 87.

vida e a prática sociais, e não apenas pela cultura na acepção estritamente intelectual da palavra), *então nasce a arte.*

«Assim do ouvido e do som nasce a música. Para o ouvido não musical, não formado, a mais bela música não tem qualquer sentido. (...) A significação ou o sentido humano funde-se com o sentido sensível, conferindo-lhe assim o sentido ou significação estética. Há portanto inicialmente tantas artes como actividades sensíveis capazes de suportar uma grande riqueza de significação: pintura, música, escultura (elementos visuais e tácteis), dança, etc.» (1).

Entre a apreensão do belo na natureza e na vida e a obtenção do belo em objectos artísticos existe uma medida comum, a do enriquecimento da sensibilidade humana, descobridora de relações que a experiência social proporciona, as relações que Diderot com notável agudeza caracterizava deste modo: «Quando digo, pois, que um ser é belo pelas relações que nele observamos, não me refiro às relações intelectuais ou fictícias que a nossa imaginação lhe confere, *mas às relações reais que nele existem, e que o entendimento nele nota socorrendo-se dos sentidos*» (2).

O mecanismo psicológico da associação de ideias, ou melhor, da associação de imagens carregadas de experiência afectiva, descobre em maior ou menor grau, nos objectos, analogias correspondentes ao enriquecimento da sensibi-

(1) *Contribution à l'Esthétique*, ed. cit., págs. 46-47.

(2) *Traité du Beau*, ed. cit., pág. 1132. Sublinhados nossos.

Cf. Ap., 4 f.

lidade. Onde um indivíduo de sensibilidade embotada, ainda que transitòriamente, por duras condições materiais ou por preocupações de qualquer outra ordem, não é capaz de notar senão que a noite está clara, que no vale corre um riacho, que o mar está encapelado ou o céu cheio de estrelas, outro é capaz de sentir, servindo-nos do exemplo de Hegel, «o silêncio duma noite de luar, a calma dum vale onde um riacho abre caminho, o aspecto sublime do imenso mar em cólera, a calma majestade do céu estrelado» (1).

As coisas, os seres, o mundo, a vida, ganham assim um vivo significado, o que é *mais um aspecto* do domínio do homem sobre a natureza e do reconhecimento, pelo homem, da sua natureza humana. Tinha Aristóteles porventura razão quando postulava: «Como a tendência para a imitação nos é natural, bem como o gosto da harmonia e do ritmo, (...) de início *os homens mais aptos pela sua natureza* a estes exercícios deram pouco a pouco, pelas suas improvisações, origem à poesia» (2). Substitua-se *imitação* por *expressão*, generalize-se dos sons às cores, da poesia à arte, e tudo baterá certo. Os homens mais aptos pela sua natureza são os de sensibilidade mais rica. Um enriquecimento que chega a ter olhos para as miúdas coisas da vida, um enriquecimento que Afonso Duarte, por exem-

(1) *Esthétique*, ed. cit., vol. I, pág. 166. (Fil. da Arte, Parte Geral, I, 1.^a parte, Cap. I, v).

(2) *Art Poétique*, ed. cit., págs. 433 e 435 (IV, 7). Sublinhados nossos.

Cf. *Ap.*, 2 c.

plo, desvenda com tão comovedora simplicidade no 2.º soneto de *A Morte da Rola*:

*Mas sem aves, sem rosas de toucar,
A vida era tão pobre, era tão nua!*

Se a riqueza de sensibilidade sobe de ponto, são os sentidos que exigem agora a criação de objectos largamente e complexamente elaborados, de molde a sugerirem as mais diversas relações, e com vasta capacidade de significação sensorial e emotiva. No entanto, apesar de na apreensão do belo entrar toda a experiência sensorial do ser humano, e toda a experiência emotiva e intelectual que ela suporta, acontece, como é natural, que a elaboração estética se opera sobretudo pela via dos seus principais órgãos sensoriais — a vista e o ouvido. E porque «as cores não são sons» e «os ouvidos não são olhos», como Lessing acentuou ⁽¹⁾, os aspectos naturais da beleza ou as formas da arte consciencializam-se segundo as características diferentes que cada um desses órgãos pode comportar, estabelecendo-se entre o sujeito e o seu objecto uma comunicabilidade imediata, *sem conceito*, não em virtude de o juízo estético se fundar numa «pura finalidade formal», como queria Kant ⁽²⁾, mas devido a reacções psíquicas de estímulo e resposta, conforme Diderot suspeitava, ainda que imprecisa-

⁽¹⁾ Lessing — *Laocoonte* (trad. esp. de Javier Merino), ed. «El Ateneo», Buenos Aires, 1946. Pág. 119 (Cap. XV).

Cf. *Ap.*, 3 g.

⁽²⁾ Emmanuel Kant — *Critique du Jugement* (trad. franc. de J. Gibelin), Vrin, Paris, 1951. Pág. 59 (§ 15).

Cf. *Ap.*, 5 c. (§ 15).

mente, ao observar que, se a um homem «falta a noção de alguma das ideias simples de que (uma) substância é composta, e se é privado do sentido necessário para as aperceber, ou se esse sentido se acha embotado sem remédio, não há nenhuma definição que possa excitar nele a ideia de que não houvesse tido antes uma percepção sensível» (1). Tanto a criação como a fruição da arte se processam, assim, a partir de um vínculo imediato, anterior ou subjacente à reflexão. E o amator de arte, ao contactar com ela, quer aceite ou repudie a obra que tem presente, realiza, sem embargo, uma experiência de carácter análogo à do criador, uma experiência eminentemente prática, ou só teórica por acréscimo, pois que, no dizer de Lefèbvre, «a análise — o conhecimento — está para o sentimento expresso na obra de arte, como o pensamento está para o ser» (2). Mau grado a complexa elaboração técnica e racional a que na obra de arte são submetidos os sons, as cores e os volumes, o sentimento recriado transborda a formulação ou a análise racional, é directamente expresso ou experimentado na sua representação sensível por meio de sons, cores ou volumes.

Mas passar-se-á o mesmo com as artes da palavra, instrumento fixador de conceitos, racional por excelência?

Antes de mais, repare-se bem que o homem possui outros sentidos que não apenas a vista, o ouvido e o tacto, ou sequer os cinco sentidos clàssicamente admitidos, mas uma vasta e intrin-

(1) *Traité du Beau*, ed. cit., pág. 1138.

(2) *Contribution à l'Esthétique*, ed. cit., pág. 88.

cada rede de órgãos de sensações internas, externas e motrizes (às quais está ligada a dança, de mistura com elementos visuais, tácteis e auditivos). A lei da especificidade dos sentidos, segundo a qual a qualidade da sensação depende do órgão impressionado e não da qualidade do excitante, esclarece cientificamente como é possível fazer reverter a música, a pintura, a escultura, a dança, a decoração, à actividade dos órgãos sensoriais mais importantes na prática social e correlativamente na estruturação mental do homem, cujo psiquismo global põe todavia em causa o conjunto dos órgãos sensoriais. Na sua inteireza, a vida mental envolve uma infinidade de correspondências, equivalências e analogias, que a palavra é capaz de circunscrever desde que atinja um grau de generalização e abstracção conveniente, desde que suba da mera linguagem particular e utilitária à expressão da totalidade da vida, isto é: desde que ela própria se enriqueça e cultive, se torne rica de experiência humana e culta de utilização social.

Os trabalhos de Pavlov vieram demonstrar que, dada embora a coexistência no homem de dois sistemas de sinalização ⁽¹⁾, é afastando-se,

⁽¹⁾ Para Pavlov e os seus continuadores, o homem, como espécie e como indivíduo, começa por ter, à semelhança do que se dá com os animais providos de sistema nervoso central, uma actividade psíquica meramente baseada nas sensações, as quais, repetindo-se, variando, coincidindo, correspondendo-se e permutando-se no decurso da experiência prática e do desenvolvimento biológico, habilitam o animal ou o homem a distinguir e interpretar os sinais sensoriais recebidos do exterior pela acção dos agentes físico-químicos sobre o organismo, constituindo um primeiro sistema de sinalização, condicionante do comportamento e referenciador da reali-

pela generalização e a abstracção, do primeiro sistema — as sensações — que o segundo sistema — a linguagem — melhor se acha apto a traduzir as relações complexas dos fenómenos, que a palavra designa. Conta Gordon Childe, no seu livro *O Homem Faz-Se a Si Próprio*, que em certas «línguas muito primitivas, por exemplo a dos aborígenes australianos, o que quer que seja de tão abstracto ou geral como «urso» ou «canguru» careceria de nome. Haveria palavras diferentes e sem relação entre si para «canguru macho», «canguru fêmea», «jovem canguru», «canguru a saltar», etc.» (1). Era uma linguagem analítica, ainda próxima do primeiro sistema de sinalização, incapaz de abranger numa síntese conceptual as relações complexas dos fenómenos. O progressivo alargamento do conceito, englobando maior número de relações, domina melhor essa complexidade, penetrando-a e conhecendo-a, mas nessa mesma complexidade, que é a da própria vida, o conceito esvai-se, desdobra-se, pulveriza-se na sugestão imediata da pluralidade de notas que compreende. A palavra adquire desta maneira uma plasticidade susceptível de exprimir as subtis

dade circundante. Contudo, no homem, mercê da sua evolução natural e social, vem acrescentar-se, ao primeiro, um segundo sistema de sinalização, constituído pela linguagem, que lhe permite as operações mentais capazes de sobrepor-se à referenciação sensorial a referenciação racional, passando o seu comportamento a ser condicionado pela conjunção de ambos os sistemas.

Cf. *Ap.*, 12.

(1) Gordon Childe — *O Homem Faz-Se a Si Próprio* (trad. port. de Vitorino Magalhães Godinho e Jorge Borges de Macedo), Edições Cosmos, Lisboa, 1947, pág. 33. (1.ª parte, Cap. II).

correspondências da sensibilidade e da afectividade, as correspondências vislumbradas no famoso verso de Baudelaire:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Os perfumes, as cores e os sons correspondem-se como se correspondem as sensações e os sentimentos, e as palavras são capazes de apreender essa correspondência. As artes da palavra nutrem-se não de conceitos (embora na sua elaboração entrem conceitos e ideias, como aliás em todas as artes), mas da experiência vivida que os conceitos postulam e encerram, e a que a palavra directamente remete. Nada destrói mais a emoção romanesca do que as exaustivas descrições, as longas demonstrações teóricas, as frias definições. Diz Charles Morgan, no romance *Portrait in a mirror*, pela boca de um dos seus personagens: «As palavras e as frases que carrilhonam e se entrechocam, o seu fluxo e o seu refluxo, a calma grave, o riso e os cantos, todos os ritmos da língua — eis no que consistem os instrumentos de sedução e de domínio» (1). No que respeita à poesia, Mário Dionísio abordou com rara sagacidade o problema: «Com efeito, quando tentamos explicar logicamente a mais simples poesia, que nos resta dela? Paradoxalmente, as palavras transformam-se nas maiores inimigas da arte, desvirtuam-na, esfumam-na, mesmo quando se trata de uma criação artística, como a poesia, em que as palavras são a sua própria matéria. Porque as palavras na poesia trans-

(1) Charles Morgan — *Portrait in a mirror*, Macmillan, Londres, 1949. Pág. 183 (Cap. IV).

figuram-se, libertam-se dos compromissos, são *outras*. As palavras da poesia, mesmo as mais banais, mesmo as grosseiras, deixaram de ser as palavras do dicionário, como a madeira da estátua deixou de ser a madeira da árvore. Para compreender as palavras não poeticamente usadas é quase sempre suficiente consultar o dicionário. Para compreender essas mesmas palavras na poesia é forçoso ser capaz de entender espontaneamente, de admitir sem explicação, de receber de epiderme a epiderme, a infinidade de insinuações, de vivas e ocultas referências, de inflexões, de cores, de sons, de cheiros, de passado transfigurado e transfigurável que cada uma delas arrasta consigo e de que permanentemente se rodeia, de que faz a sua misteriosa atmosfera própria e inviolável» (1).

As palavras «libertam-se dos compromissos» lógicos para falarem «de epiderme a epiderme», para comunicarem sem conceito, devolvidas à sensibilidade directa comum ao *belo* e à sua produção na arte, que Caudwell verifica deste modo: «A beleza diz-nos alguma coisa, não como uma asserção nos diz alguma coisa, mas como um relance de olhos nos diz alguma coisa. É a apreensão de uma qualidade genuína. Uma coisa bela possui um conteúdo significativo, tal como o possui uma asserção verdadeira. O significado é que não é o mesmo» (2).

Sensibilidade que se fixa por meio de um processo específico de trabalho e cujo resultado é

(1) Mário Dionísio — *A Paleta e o Mundo*, Publicações Europa-América, Lisboa. Vol. I, pág. 127.

Cf. *Ap.*, 13 b; 14 d.

(2) «Beauty», in ob. e ed. cit., pág. 90.

a criação de objectos sensíveis, que directamente se dirigem à sensibilidade e à efectividade, eis ao que pode resumir-se o *belo artistico*. Todavia é na vida que o homem ama, sofre, goza, se alegra ou se comove, na vida povoada de seres e de coisas e regida por ideias. Por isso a arte nasce ligada à totalidade da vida, é uma recriação da própria vida. Sociedade, ideologia, religião, moral, política, tudo faz parte da experiência humana e tudo a arte exprime, de tudo a arte se nutre: do bem como do mal, do belo como do feio, do justo como do injusto, do verdadeiro como do falso, do real como do ilusório, do concreto como do ideal, da acção como do pensamento em que se debatem as ideias de bem, de mal, de belo, de feio, de justiça, de injustiça, de verdade, de erro, de realidade, de ilusão, de tudo o que é vida vivida no sofrimento e na alegria, a vida vária que estua no *Hymne à la Beauté* de Baudelaire:

Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orageux;

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?

Tu sèmes au hasard la joie et les désastres

De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?

Não será lícito portanto atribuir à arte uma *finalidade* social, ideológica, religiosa, moral ou

política, apesar de as sociedades, as ideologias, as morais, as religiões e as políticas desempenharem um papel decisivo na sua motivação, havendo que substituir à noção ideal de finalismo a noção prática de *função*. Uma coisa são as intenções do artista, a finalidade que eventualmente se proponha (religião, política, moral, etc.), outra coisa é a expressão que medeia entre o artista e essa finalidade, ou seja a arte. Ora é na medida em que a arte constitui para o artista um veículo expressivo que se pode dizer que ela exerce uma função. A função da arte é exprimir, e o artista ao exprimir-se exprime o mundo em que se inscreve e nele interfere, nele intervém (¹). Esse mundo, como vimos, não é porém unitário: o artista exprime a natureza humana enredado nos conflitos a que esta se encontra sujeita, conflitos que na obra de arte reaparecem entre o que a obra reflecte das condições ambientes em que nasce e as virtualidades profundas do homem, atingidas através das circunstâncias que paradoxalmente o suscitam e contrariam. Por isso certas obras nos aparecem, à primeira vista, como que desrelacionadas, contraditórias mesmo da orgânica social em cujo âmago germinaram. Leia-se, por exemplo, a seguinte poesia chinesa do século XVIII:

O meu marido sua nos campos, em casa peno eu.

*Os esposos trabalham muito,
ajudam-se um ao outro.*

*Os esposos da aldeia cuidam do amor.
Os esposos da cidade cuidam dos vestidos.*

(¹) Cf. *Au.*, 10 a, b.

*Pode trocar-se um vestido velho por outro novo.
Não se pode trocar o amor de toda uma vida.*

*Eu cozo o arroz, preparo o chá.
Tu mondas, semeias, cavas e ceifas.*

*Quando como um ovo, deixo-te a gema.
Envelheceremos juntos (¹).*

Como conciliar esta poesia de um amor digno, igualitário, cimentado num destino comum, com a situação degradada da mulher na sociedade chinesa do tempo? Apenas tendo em conta, por um lado, como factor social, que o despojamento económico nivela os seres condenados à mesma dura existência, e, como factor cultural, que a poesia chinesa está toda ela impregnada de ideais filosófico-religiosos, podendo ver-se neste caso um típico espécime de uma sabedoria budista ou confucionista, desprendida dos bens materiais e das canseiras terrenas; por outro lado, que a arte, correspondendo a uma necessidade de expressão sensível e afectiva, mergulhando profundamente na sensibilidade e na afectividade, transfigura o real e é uma das formas de agir pelas quais o homem se cumpre e vence as forças económicas, sociais e ideológicas que o alienam de si próprio, pelas quais o homem se conhece e prepara o futuro. Por isso não raro a obra de arte é incompreendida da sua época e do meio social a que se destinava, por isso muitas vezes transcende as intenções do próprio artista, por isso sobrevive com frequência ao

(¹) Trad. da versão francesa in *La Chine dans un miroir*, de Claude Roy, Guilde du Livre, Lausana, 1953. Pág. 29.

momento histórico que a viu surgir. Ainda quando o artista seja movido, por formação, convicção ou paixão ideológica, religiosa, moral ou política, ou seja chamado a servir as sociedades, as ideologias, as religiões, as morais ou as políticas, ultrapassa esse finalismo, porque estará simultâneamente exprimindo o que há de mais fundo e subtil no ser humano e as mais ténues e insuspeitadas relações que o prendem ao seu meio — as relações vitais diáriamente experimentadas e emocionalmente conhecidas.

Assentemos pois em que o artista exprime o infinito humano através do finito, do particular, do relativo, do circunstancial, num objecto finito e concreto, objecto esse exigido pela sensibilidade mas condicionado por individuais e colectivas maneiras de pensar e de agir, produto altamente elaborado pela inteligência coordenadora e pela técnica dominadora dos materiais, tanto mais belo quanto mais prenhe de significação, quanto mais rico da riqueza humana que o solicita.

Em suma: a necessidade da arte inscreve-se na geral necessidade do homem de conhecer agindo e, agindo, exprimir o seu conhecimento e a sua acção. É pela acção que o homem se apodera do mundo e ganha consciência de si próprio, e é na acção, produzindo objectos artísticos, que vívidamente exprime o processo prático em que essa consciência se desenvolve e actua. A arte é assim um aspecto da vida humana colectiva e individual. «Ao falar-nos do homem, é de nós que ela nos fala», diz Élie Faure (1). De nós, no

(1) *L'Art Antique* (Introd.), ed. cit., pág. 17.

que mais nos distingue a meio das contingências da vida, e a despeito delas. Pelo que desperta em nós a alegria especial, «já não digo todos os prazeres, mas essa alegria pelo ouvido e pela vista», a que se refere Platão (1).

(1) *Le Grand Hippias*, ed. cit., pág. 45 (297, e).
Cf. *Ap.*, 1 f.

the first two chapters which deal with the
the third and fourth chapters deal with the
the fifth and sixth chapters deal with the
the seventh and eighth chapters deal with the
the ninth and tenth chapters deal with the

the eleventh and twelfth chapters deal with the
the thirteenth and fourteenth chapters deal with the
the fifteenth and sixteenth chapters deal with the
the seventeenth and eighteenth chapters deal with the
the nineteenth and twentieth chapters deal with the

the twenty-first and twenty-second chapters deal with the
the twenty-third and twenty-fourth chapters deal with the
the twenty-fifth and twenty-sixth chapters deal with the
the twenty-seventh and twenty-eighth chapters deal with the
the twenty-ninth and thirtieth chapters deal with the

the thirty-first and thirty-second chapters deal with the
the thirty-third and thirty-fourth chapters deal with the
the thirty-fifth and thirty-sixth chapters deal with the
the thirty-seventh and thirty-eighth chapters deal with the
the thirty-ninth and fortieth chapters deal with the

the forty-first and forty-second chapters deal with the
the forty-third and forty-fourth chapters deal with the
the forty-fifth and forty-sixth chapters deal with the
the forty-seventh and forty-eighth chapters deal with the
the forty-ninth and fiftieth chapters deal with the

the fifty-first and fifty-second chapters deal with the
the fifty-third and fifty-fourth chapters deal with the
the fifty-fifth and fifty-sixth chapters deal with the
the fifty-seventh and fifty-eighth chapters deal with the
the fifty-ninth and sixtieth chapters deal with the

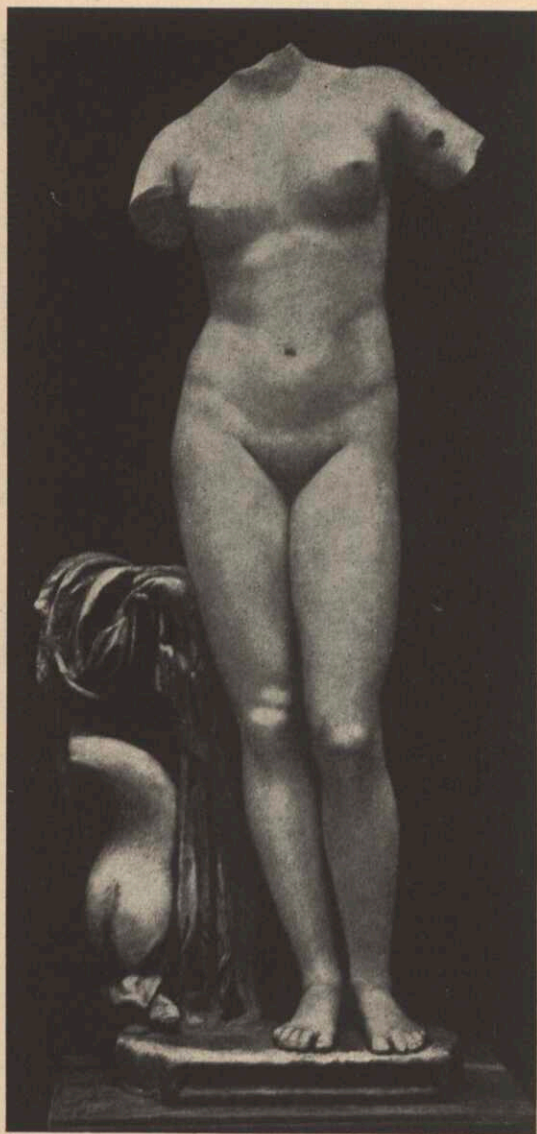
the sixty-first and sixty-second chapters deal with the
the sixty-third and sixty-fourth chapters deal with the
the sixty-fifth and sixty-sixth chapters deal with the
the sixty-seventh and sixty-eighth chapters deal with the
the sixty-ninth and seventieth chapters deal with the



Bisonte visto pelos olhos do homem paleolítico (Altamira.)

II — A REPRESENTAÇÃO DO CORPO HUMANO

a) Exemplaridade clássica



Escultura grega
*Afrodite de Ci-
rene*

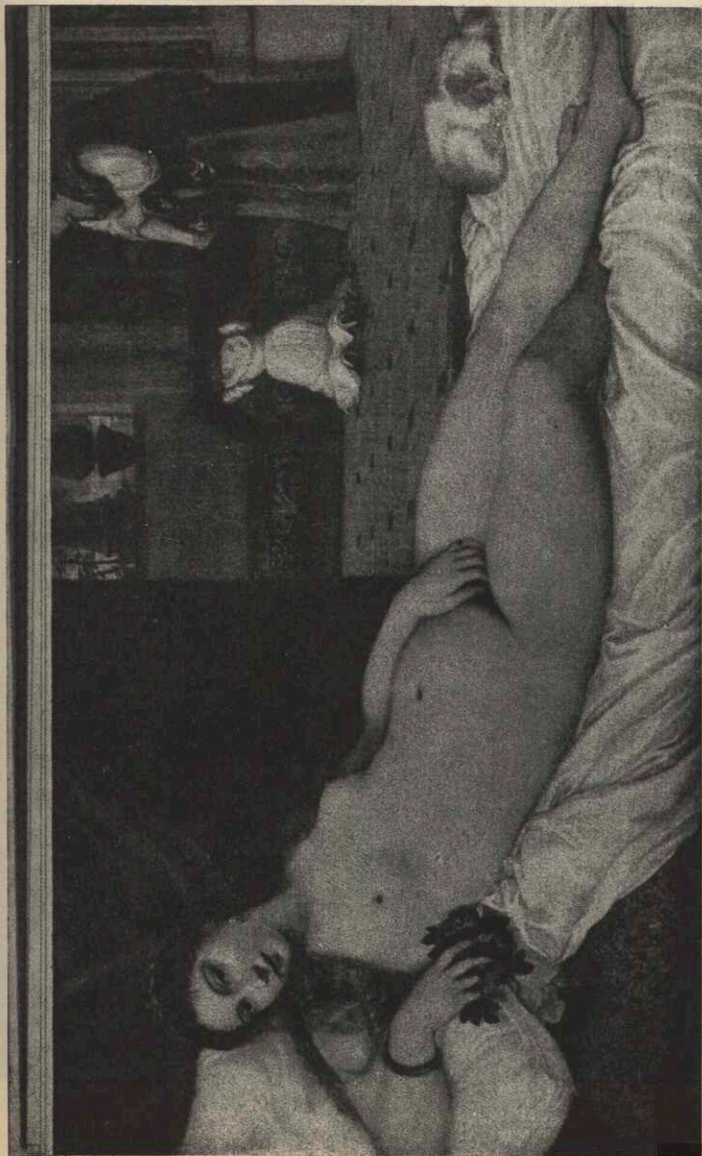


Escultura grega

Deméter de Cnidos

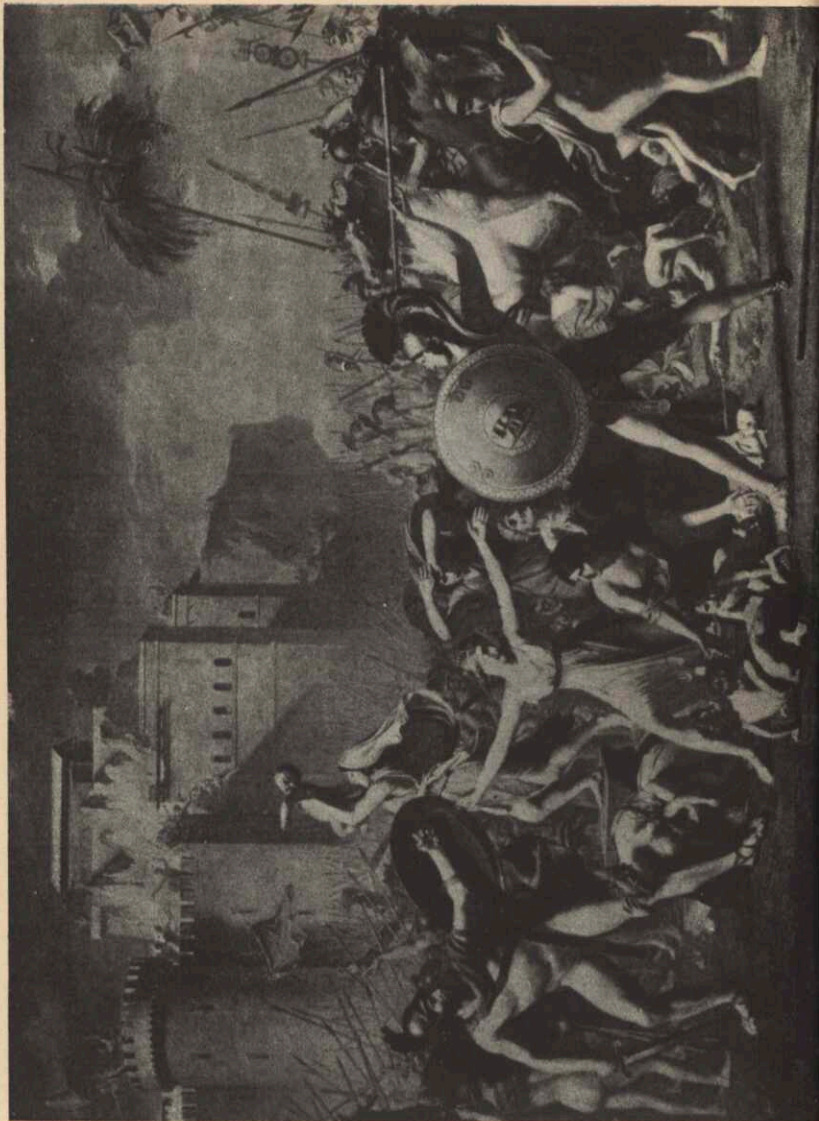


Esculturas da baixa Idade Média (Catedral de Reims — séc. XIII)



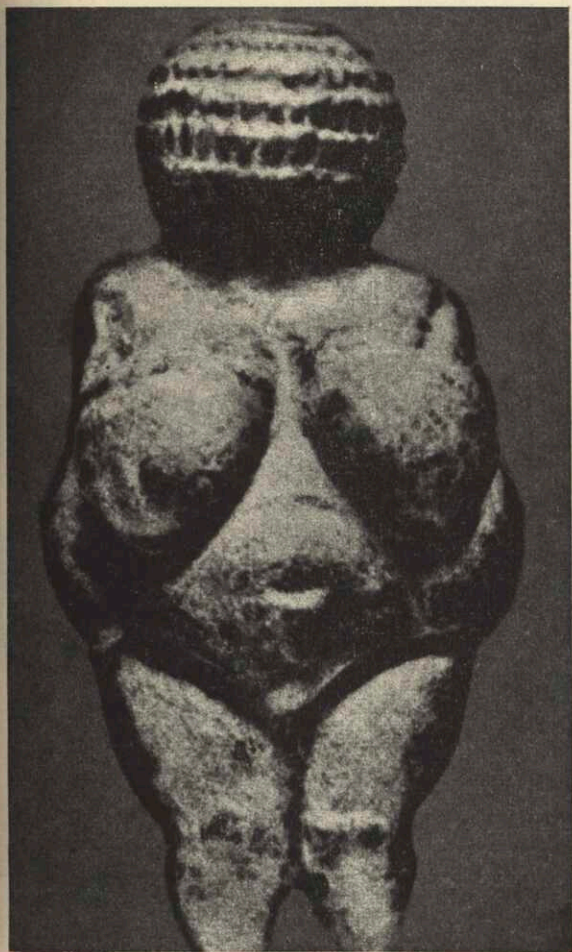
TICIANO

Vénus (séc. XVI)

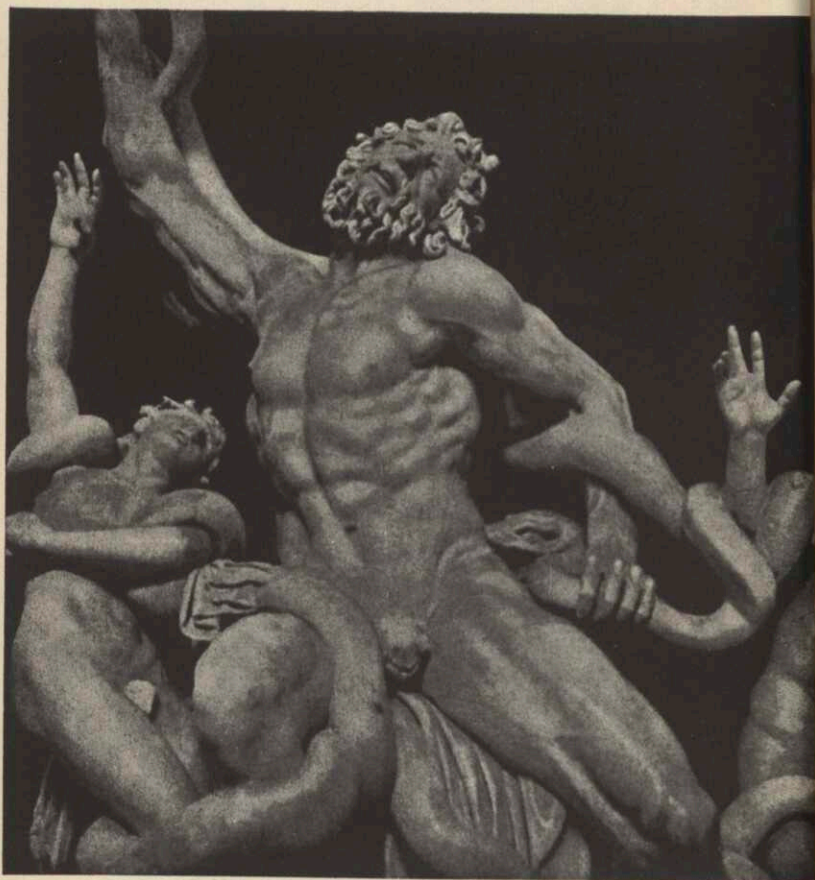


DAVID
O Rapto das
Sabinas
(1799)

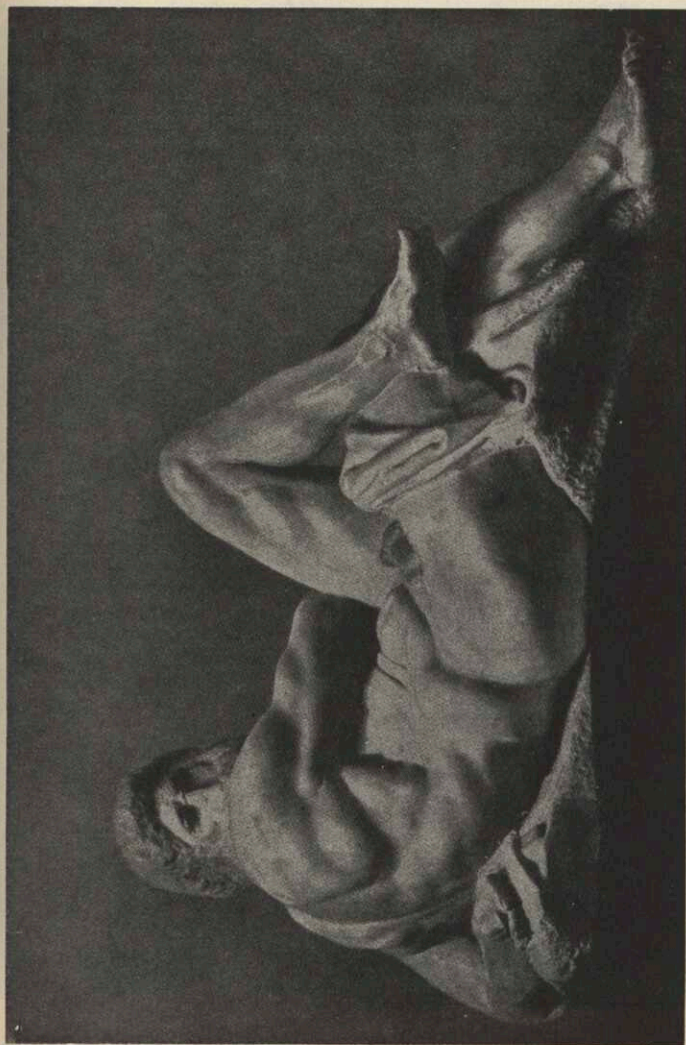
b) Valorização anatómica



«Vénus» de Willendorf (paleolítico superior)



Laocoonte — Grupo escultórico greco-romano — séc. I a. C. (pormenor)



MIGUEL ANGELO

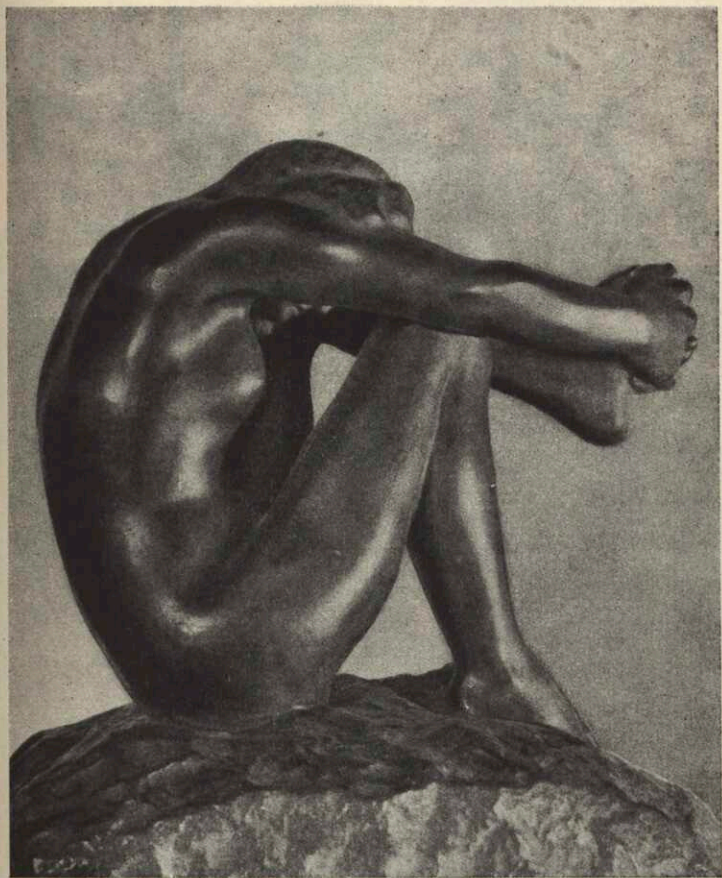
O Dia (1522-1533)



RUBENS

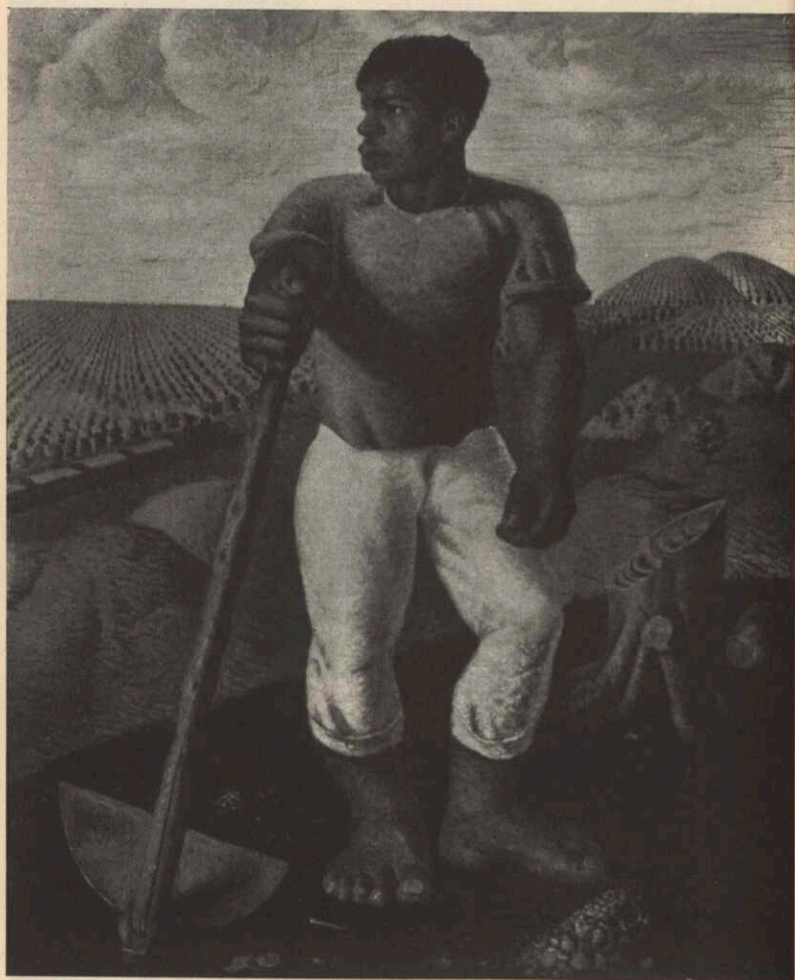
Hélène Fourment (1638-1640)

Shi



RODIN

Desespero (1890)



PORTINARI

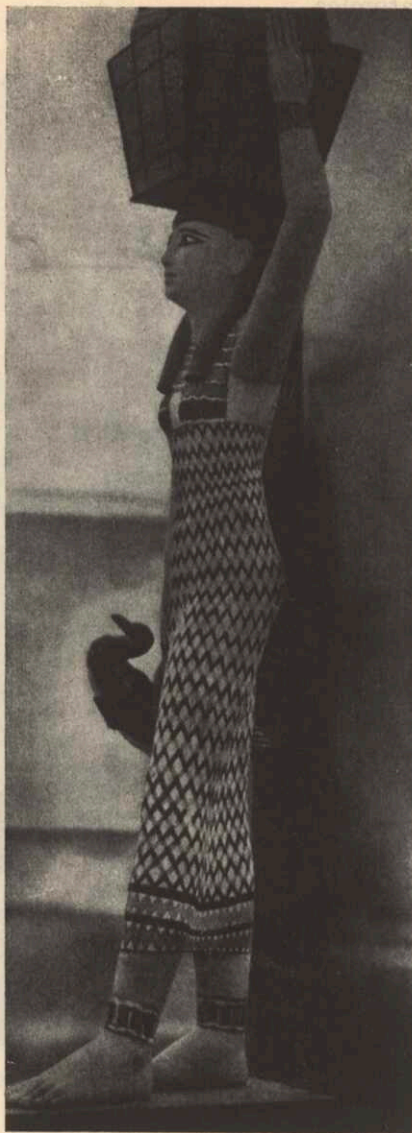
O homem da enxada

S|hi

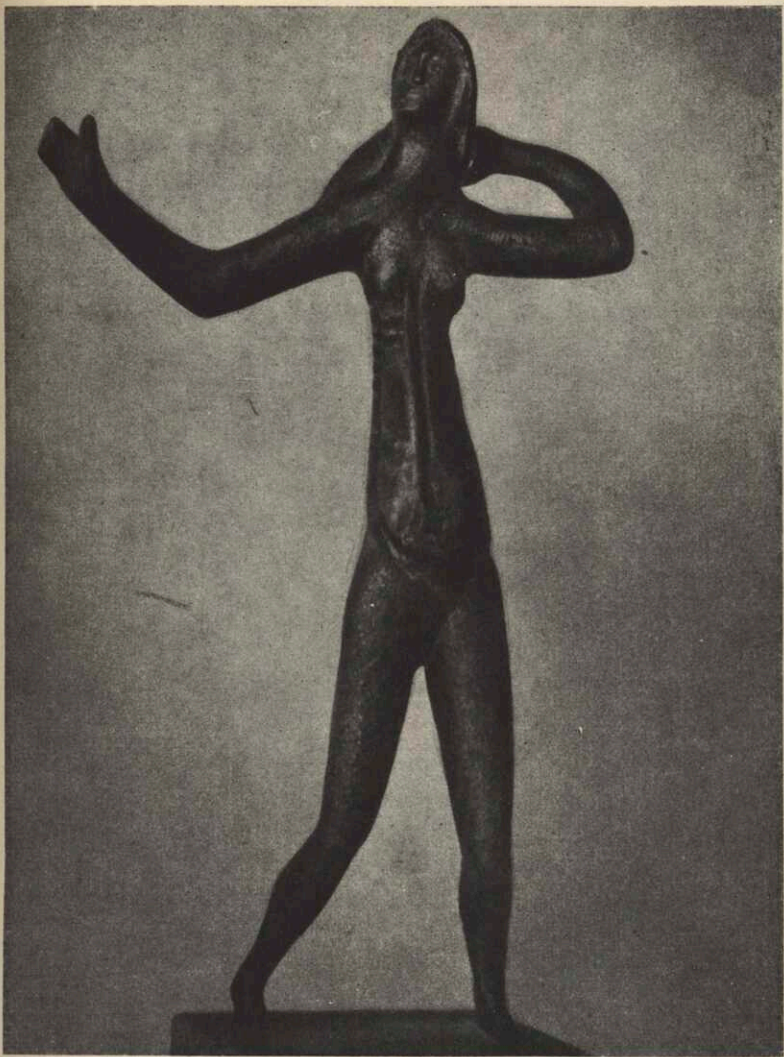
c) Superação anatômica



Caçador mesolítico (estilo espanhol do Leste)



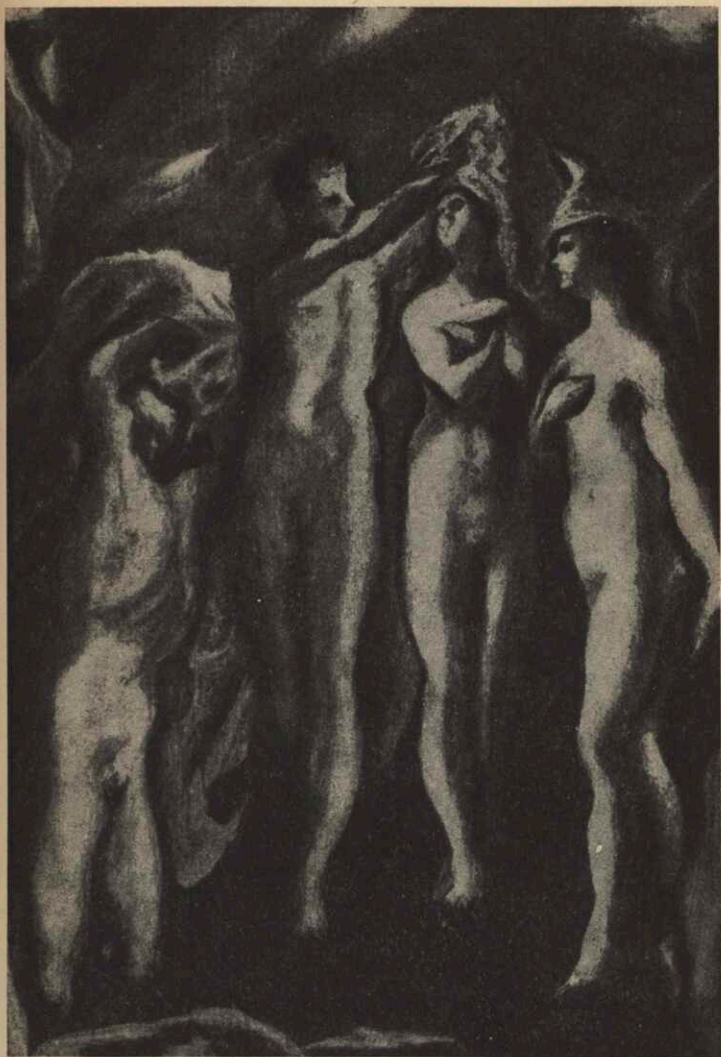
Arte egípcia
(Delta)



Vénus galo-romana

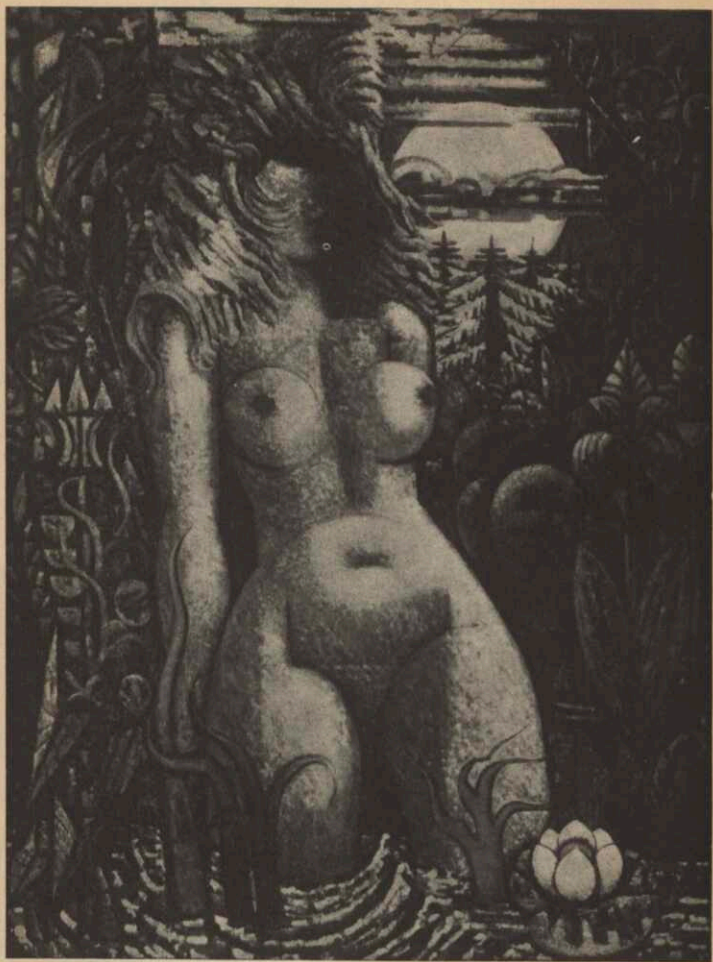


Figuras da alta Idade Média



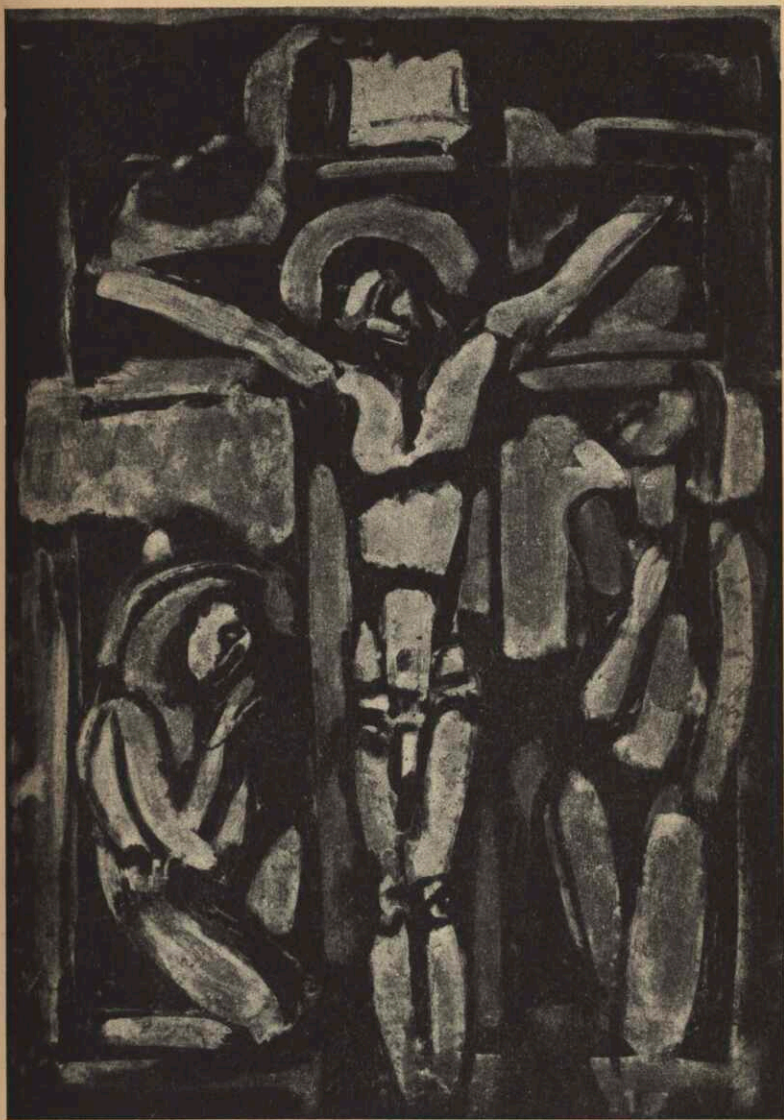
GRECO

Amor profano e amor sagrado (séc. XVII)



GROMAIRE

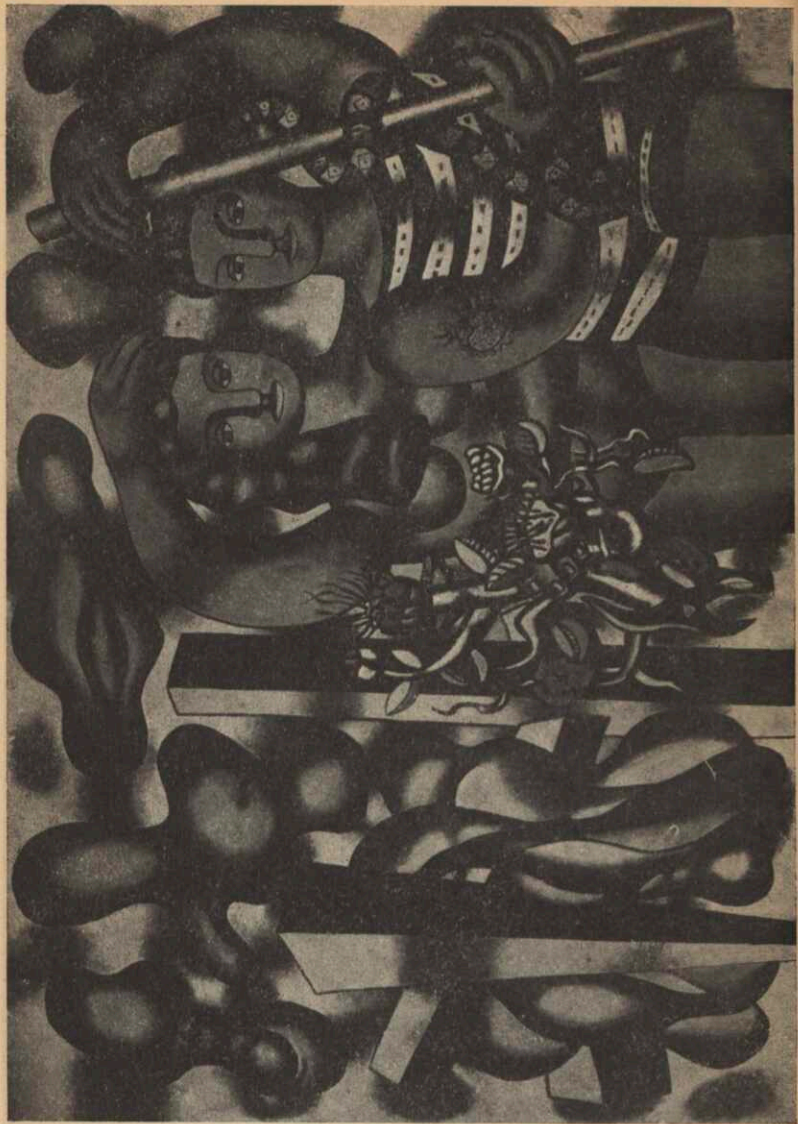
O banho nocturno (1939)



ROUAULT

Cristo na Cruz

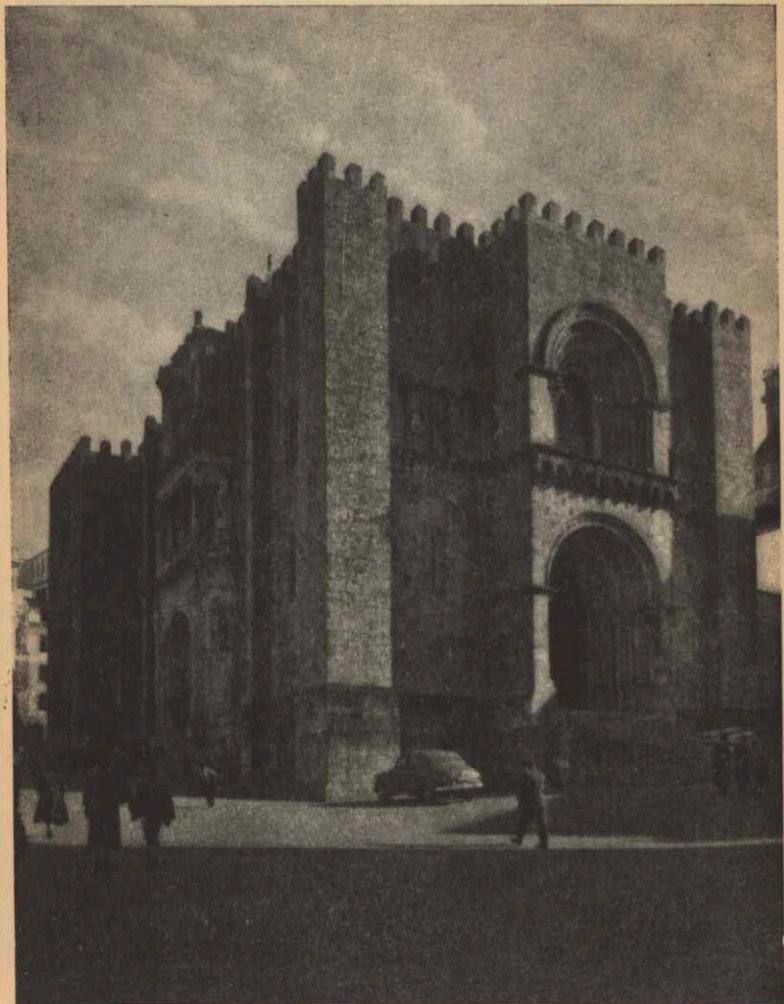
S|hi



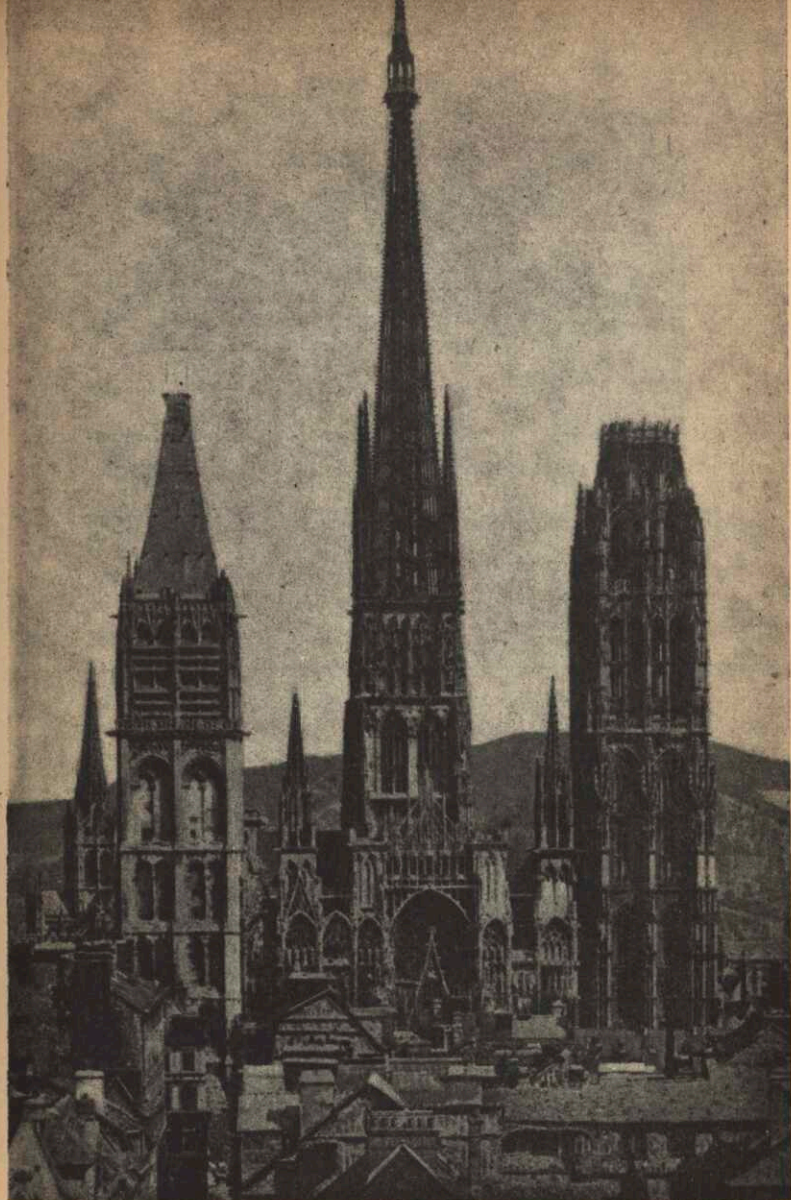
LÉGER
Adão e Eva
(1938)



PICASSO
№ (1932)



O espaço unitário das igrejas românicas
(Sé Velha de Coimbra — séc. XII)



O espaço plural das igrejas góticas
(Catedral de Ruão — sécs. XIII-XVI)

IV — DA MONODIA À SINFONIA

In die sabbate mea collecta...
 Sancte patre...
 Sancte paulo...
 Sancte leonardi...
 Sancte marie...
 Sancte iustine...

Um tropo do séc. XII

bu nauer nu. | abs ceat in mehoar cu hys a tenet ped. lo cu uenert
 li so li o | pnam no cam pof cruce. mehoar alius e sic de ceat
 Sing cu cu nu. Sing cu cu | Singli e repaufent ad pauca dnet septa e
 Sing cu cu nu. Sing cu cu | si alibi spacio unius longe noce
 hoc repetit un quoqent ad est
 faciens paufacionem in fine.

Def. Sing cu cu nu. Sing cu cu nu | hoc dicitur paulant in medio et in
 fine. Si inmediate repetit incipit

Fragmento duma canção polifónica inglesa do séc. XIII

Orlando Gibbons

Fantasia a três partes, de Orlando Gibbons (sécs. XVI-XVII)

(370)

Fl.

Ott.

Ob.

C.I.

Cl.

Cl.B.

Fag.

C.F.

I-III
Cor.

II-IV

I-II
Tr.b.

Trbn.

B.T.

Trp.

Trg. Tamb.

Tamb.

P.

G.G.

(370)

I
Vni

II

Vlc.

Vc.

Cb.

Partitura moderna: uma página da *Sinfonia per orchestra*, de Fernando Lopes Graça (Ed. Suvini Zerboni, Milão)



1794

denn, o Himmel, ausseß sich würd'ig mein Herz gelodern

1804

Woz [ein holdes Weib er-rungen]

1808

1822

Freude schöner Götterfunken Tochter aus E-ly-sium

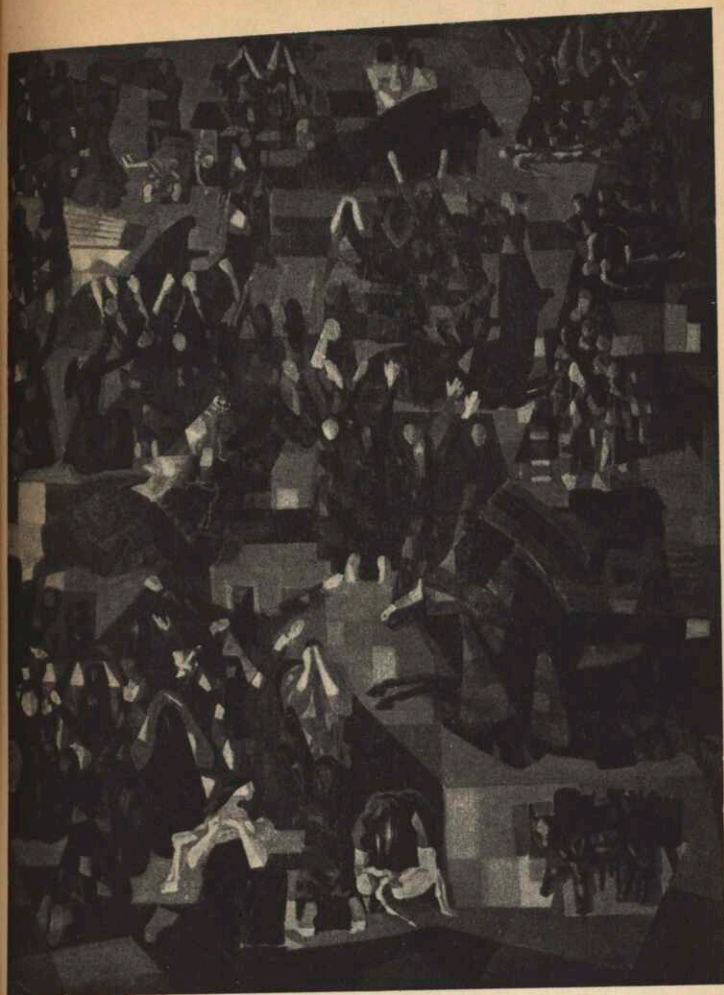
(25) All^o assai.

p Velle et CB.

cresc.

p

Transformações por que passou o tema da *Ode à Alegria*, da IX Sinfonia de Beethoven, até alcançar a sua forma definitiva (exemplos de Romain Rolland, in *Beethoven*)



PORTINARI

A Guerra

A figura à direita serve para dar ideia das dimensões do mural.



MANUEL RIBEIRO DE PAVIA

Esboço

Shi

III

O problema da validade

Foi preciso a tomada de consciência individual do século XVIII e a correlativa substituição da escolástica aristotélico-platónica pelo espírito de livre exame, particularista, experimental e laico da burguesia ascendente, sôfrega de abraçar no mesmo abraço o racional e o sensível, o ideal e o natural, o objectivo e o subjectivo, para que a tradicional concepção mimética da arte sofresse os primeiros abalos.

O abade Dubos, nas suas *Reflexões Críticas sobre a Poesia e a Pintura*, de 1709, ainda vê na arte imitação, mas «dos objectos capazes de em nós excitarem paixões verdadeiras» (1). Meio século mais tarde vamos encontrar em Rousseau toda uma estética implícita, condensável neste passo das *Confessions* referente aos preliminares de *La Nouvelle Héloïse*: «encher a minha imaginação de objectos agradáveis e o meu cora-

(1) Cf. Paul Hazard — *Crise da Consciência Europeia* (trad. port. de Oscar de Freitas Lopes), Edições Cosmos, Lisboa, 1948. Pág. 313 (4.ª parte, Cap. V).

ção de sentimentos de que ele gosta de alimentar-se» (1).

Para Rousseau, já não é a imitação intelectual e ordenadora da realidade, mas os sentimentos e a imaginação, o que decide da formulação e da fruição artísticas. E Lessing debate-se no dilema: a arte imita ou transfigura? E se parece acabar por concebê-la como persecução ideal do bem e da verdade, alcançáveis no equilíbrio da imitação, sempre vai observando que tanto a pintura como a poesia se distinguem por «oferecer-nos como presentes coisas ausentes, dar-nos a aparência como realidade, enfim, agradecer-nos enganando-nos» e que a obra de arte «quanto maior número de ideias origina, maior número de coisas se nos afigura ver nela» (2). Quer dizer: algo se afigura transcender a imitação. A arte não se limita a imitar por via intelectual a realidade empírica; provém e torna-se portadora de sentimentos e de ideias, apresentando abertamente um duplo carácter sensível e racional.

As contradições que na aparência derivam de tal duplicidade estão na base de toda a especulação estética de Diderot. É ele quem primeiro põe o problema em toda a sua crueza e agudeza, sem disfarces de incompatibilidades metafísicas, mas nas dificuldades da observação diária, em-

(1) J.-J. Rousseau — *Les Confessions* (texto estabelecido e anotado por Louis Martin Chauffier), Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Paris, 1933. Pág. 422 (2.ª parte, Livro IX).

(2) *Laocoonte*, ed. cit., págs. 25 e 43 (Prefácio e Cap. III).

Cf. *Ap.*, 3.

bora não consiga desvencilhar-se do paradoxo de uma actividade que para ser sensível tem de ser racional e cujo carácter racional se funda na sensibilidade. A indecisão leva-o a descortinar nas relações, genèricamente consideradas, a chave do fenómeno estético, mas seja no *Tratado do Belo*, seja no *Ensaio sobre a Pintura* ou no *Paradoxo sobre o Comediante*, ora reduz ainda a disciplina racional à imitação sensível, ora inversamente estende o âmbito das relações sensíveis às construções racionais, mesmo as da matemática e da geometria ⁽¹⁾. Contradição em que aliás Taine, no século seguinte, não se livrou de incorrer, quando pretendeu fundamentar a música na «combinação» das relações numéricas da realidade, achando-se todavia na necessidade de recorrer a um «segundo princípio» que lhe «comunica uma virtude própria e um alcance extraordinário. Além das suas qualidades matemáticas, o som é análogo ao grito, pelo que exprime directamente, com uma acuidade, uma delicadeza e um poder sem rivais, o sofrimento, a alegria, a cólera, a indignação, todas as agitações e todas as emoções do ser vivente e sensível até aos mais imperceptíveis cambiantes e aos mais ocultos segredos» ⁽²⁾.

A Diderot não passou despercebido que a arte pressupõe uma escolha intelectual de elementos sensíveis. O que não foi capaz de ver (nem poderia ter visto numa época cujo pensa-

⁽¹⁾ Cf. *Ap.*, 4 e, j.

⁽²⁾ *Philosophie de l'Art*, ed. cit., vol. I, pág. 45 (1.ª parte, Cap. I, VI).

Cf. *Ap.*, 9 e.

mento mal começara ainda a demolir a compartimentação dos fenómenos em *causas* e *efeitos*) é que se não trata apenas de uma escolha, mas de uma transformação, em que, segundo depois viria a reconhecer-se, o natural se torna não natural para reobter o natural ⁽¹⁾. Com efeito, reduzida ao seu significado último, a arte não é mais do que a fixação formal, por meio de linhas, cores, superfícies, volumes, sons, gestos ou palavras, das reacções ideo-afectivas do homem perante a realidade inteira, continuamente mutável e não resumível a linhas, cores, superfícies, volumes, sons, gestos ou palavras, elementos disseminados na imensidade quer dos objectos e das acções, quer da sua representação mental. O artista serve-se apenas de alguns dos elementos da realidade para a recriar e, transformando-a, exprimir-se e exprimi-la. As linhas, as cores, as superfícies, os volumes, os sons, os gestos e as palavras não constituem então mais do que *sinais* que referenciam a realidade. Ainda aqui as investigações de Pavlov e dos seus continuadores trazem nova luz ao problema, ao verificarem como se dá a conversão dos estímulos sensoriais naturais em sinais e como o indivíduo não só responde a esses sinais, mas como, ao inverso, os estados ideo-afectivos se apresentam à consciência com determinada sinalização. Assim se explica que tais estados se consciencializem em termos da sua própria expressão estética, o que justifica que Ernst Cassirer possa afirmar: «...para um grande pintor, para um grande músico ou um grande poeta, as cores, as linhas, os

(1) Cf. *Ap.*, 13 a.

ritmos e as palavras não são unicamente uma parte da sua utensilhagem técnica, mas factores necessários do próprio processo criador» (1). A diversidade de sinais, o modo como o artista os utiliza e o fim a que os destina dependem porém, claro está, de inúmeros factores ambientes, económico-sociais, ideológicos e técnicos.

Um dos primeiros testemunhos da actividade artística do homem sobre a Terra, temo-lo nas gravuras rupestres do paleolítico, em que a representação animalista alcança surpreendente fidelidade. Arnold Hauser, na sua *História Social da Arte e da Cultura*, inclina-se obviamente a crer, apoiado nos modernos dados sociológicos, que se trata de uma arte imitativa, subordinada à crença mágica de que ter a imagem de um objecto habilita a agir sobre esse objecto. Por certo os caçadores paleolíticos acreditariam «que o animal verdadeiro sofria, no mesmo preciso momento, a morte do animal morto em effigie» (2). Daqui infere Hauser não poder, «consequentemente, falar-se de intenção decorativa nem de necessidade de exprimir e comunicar uma emoção estética, dado que as pinturas eram mais escondidas do que exibidas (...) em cantos de cavernas inacessíveis e totalmente às escuras, onde o seu valor como «decorações» seria fatalmente nulo» (3). Os primórdios da arte mostrá-

(1) Ernst Cassirer — *Antropologia Filosófica* (trad. esp. revista por Eugenio Ímaz), Fondo de Cultura Económica, México, 1951. Pág. 201 (Cap. IX).

(2) Arnold Hauser — *História Social da Arte e da Cultura* (trad. port. de Berta Mendes, Antonino de Sousa e Alberto Candeias), ed. do *Jornal do Foro*, Lisboa, 1954. Vol. I, pág. 13 (Livro I, Cap. I).

(3) Idem, pág. 14.

-la-iam, pois, como utilitária e imitativa. Mas cabe aqui perguntar, com Sílvio Lima, se não se cairá no perigo de confundir «as origens da arte com a essência da própria arte. Embrionariamente a arte pode ter tido objectivos práticos, materiais, quem o nega? Mas quer isto dizer que a arte brotasse da utilidade?» (1). Ou, no caso que nos ocupa: quer isto dizer que brotasse da mera imitação para fins utilitários? Terá sido a magia que despertou no homem primitivo um desejo de imitação gráfica, ou não foi antes a mentalidade do homem primitivo que, não separando o real do imaginário, originou uma técnica mágica na qual encontrou aplicação prática, imitativa, para o exercício gráfico?

Tudo leva a crer que de facto as gravuras conservadas até hoje por se encontrarem em cavernas tivessem uma função mágica. O que não implica que não existissem, nos mesmos povos e culturas, ou em povos e culturas diferentes, outras gravuras, talvez para fins não mágicos, talvez simples processo de comunicação ideovisual entre uma humanidade que ainda não inventara a escrita, desaparecidas quando não ficaram ao abrigo dos tempos (2). Como se haveria aliás atingido a exímia execução das que nos

(1) Sílvio Lima — *Serão Luxos a Ciência e a Arte?*, Coimbra, 1940. Pág. 52.

(2) Esta hipótese parece confirmar-se com as recentes descobertas de importantes estações arqueológicas na região do Sara, onde se encontraram gravuras rupestres que talvez remontem à era paleolítica, embora não escondidas em cavernas e representando, além de animais e cenas de caça, figuras humanas isoladas e aspectos da vida comunitária.

restam nas cavernas, as quais pressupõem atuado exercício? Mesmo a crença mágica de agir sobre os objectos mediante a sua imagem envolvia necessariamente a possibilidade de obter imagens. Natural é que existissem também indivíduos com especial aptidão para a representação gráfica, pois não é crível que todos os membros da tribo fossem igualmente destros no manejo do sílex. E o próprio Hauser concede que «o pintor pré-histórico deve ter sentido prazer ao retratar os animais nas suas atitudes características, não obstante procurar atingir, acima de tudo, os objectivos mágicos que a pintura servia» (1), e chega a encarar a hipótese da existência de «especialistas treinados (...) que constituíam já uma classe profissional» e até de «uma actividade educativa organizada, com escolas, professores, tendências locais e tradições» (2).

Torna-se difícil, se não impossível, extrair uma interpretação estética das gravuras paleolíticas, vestígios artísticos de um período que se prolonga por milhares de anos, sabendo-se demais a mais que certos enfeites e decorações dos povos primitivos não representam para eles formas de beleza, mas sim tradições sociais originadas nas magias e nas mitologias. É porém na prática social, não o esqueçamos, que os sentidos se afinam, se cultivam, e criam necessidades estéticas. Ora as manifestações plásticas do paleolítico

(1) *História Social da Arte e da Cultura*, ed. cit., vol. I, pág. 15.

(2) *Idem*, págs. 33 e 34 (Livro I, Cap. III).

apresentam-se já como um estágio bastante desenvolvido de um exercitamento da sensibilidade e da sua exteriorização intelectual em objectos capazes de exprimirem o binómio homem-realidade exterior, devendo ter sido a caça decerto a faceta mais importante da realidade para o homem paleolítico, pois dela lhe vinha o maior quinhão dos meios de subsistência.

O que portanto interessa verificar é o facto de já a arte das cavernas evidenciar as características definidoras de toda a arte: a eclosão sensível, a mediação intelectual, a propulsão ideológica, a consumação técnica. É a ideologia mágica que conduz a mão do homem pré-histórico na sua intenção mimética e que o faz acreditar nas suas imitações, obtidas falseando a realidade, reduzindo os volumes em movimento a linhas subordinadas a certas proporções de molde a simular o movimento, vendo os bisontes e as gazelas com outros olhos, os olhos da sua representação plástica. A ambição imitativa do homem primitivo estava de antemão frustrada e só a crença mágica a sancionava, porque, ao contrário do inerte bisonte espalmado na rocha, o bisonte real tinha volume, cor, cheiro, movimento, vida.

No naturalismo da gravura rupestre verificamos afinal a selecção e a elaboração intelectual de elementos, por abstracção e por síntese, que diferenciam a imitação da expressão e sem as quais não há arte. E isto muito simplesmente porque a arte não pode imitar, embora o carácter visual das artes plásticas houvesse despertado tal ambição, tanto no caso das gravuras paleolíticas como, milénios volvidos, na pintura holandesa de interiores do século XVII, que reflecte

o gosto burguês de se rever na imagem dos seus bens, nalgumas escolas de paisagistas e retratistas, ou no impressionismo francês, ávido de gozo sensorial. Tentação igual teve o teatro com a comédia de costumes do século XIX e o cinema neste nosso século XX, esquecendo um a exiguidade do tablado e as exigências da declamação e o outro o convencional encadeamento dinâmico das imagens. Mas alguma vez a simbologia das palavras da literatura, dos sons da música, das linhas e volumes da arquitectura, poderia aspirar a competir com a realidade, por mais que a filosofia, desde Platão, atribuísse à arte semelhante faculdade? E mesmo na mais naturalista das pinturas, que resta da paisagem real na paisagem pintada? Com respeito aos retratistas, não virá a despropósito lembrar o já citado romance de Charles Morgan, *Portrait in a mirror*, em que o jovem pintor Nigel se debate entre a semelhança, que não passa de «fotografia, decoração, cópia, ou as três coisas juntas», e o retrato autêntico, que «resume toda uma vida».

A arte é inseparável do artifício, redundância já de si filològicamente probatória. Artifício que consiste, convém recordar, na criação de objectos novos, diferenciados da realidade pré-existente, que a não imitam nem se lhe opõem, mas a prolongam e acrescentam (1). Toda a arte é uma recriação da realidade, na medida em que a transforma, manipulando-a para a reconquistar.

A história da arte é a história do que é expresso e da luta da expressão com os mate-

(1) Cf. *Ap.*, 9 d, e.

riais — a luta contra a resistência dos materiais, mas tendo em mira o aproveitamento dessa mesma resistência. A arte é portanto uma forma de trabalho, e como tal desde cedo o artista se viu envolvido nas malhas da divisão do trabalho, suspeitando Hauser de que logo na idade da pedra lascada «os indivíduos que eram capazes de produzir semelhantes trabalhos deviam ser também considerados como dotados de poderes mágicos e respeitados como tais. Esta qualidade implicava sem dúvida certos privilégios e, pelo menos, uma isenção parcial do encargo da recolha de alimentos» (1). Contudo o trabalho artístico excede os quadros da divisão do trabalho, pela sua índole especial de ser a expressão o fim a atingir. Com efeito, desde sempre o artista pertenceu a classes e a ramos de actividade diversos, desde a mais remota antiguidade fizeram arte o homem comum e o homem privilegiado, o sacerdote e o laico, o escravo e o senhor, o camponês e o cidadão, o artesão e o artista, o nobre e o burguês, e foram artistas homens que pareciam destinados a outras carreiras, que principiaram por ter ou continuarem a ter, paralelamente, outras ocupações. E apesar de a crescente complexidade técnica desta forma de trabalho tender para a especialização e para o profissionalismo, mesmo especializando-se, mesmo profissionalizando-se, é a vida infraccionável que essa profissionalização tem por objecto.

No trabalho artístico há a considerar elementos técnicos de duas ordens: os propostos pela

(1) *História Social da Arte e da Cultura*, ed. cit., vol. I, pág. 33.

prática social e os que regulam a utilização que o artista faz dos primeiros. Enquanto estes se mostram decisivos na obra de arte, porquanto constituem afinal o processo da sua própria elaboração, aqueles apresentam-se como condicionantes que induzem, possibilitando-as, a novas formas de expressão, as quais surgem todavia apenas quando correspondem a necessidades sociais e ideológicas. As técnicas de construção para o arquitecto, as virtualidades literárias para o escritor, as disponibilidades instrumentais para o compositor, as tintas e as superfícies para o pintor, constituem apenas dados materiais da actividade artística, dos quais resta extrair arte. A abóbada em ogiva possibilitou a arquitectura gótica, cujas origens andam porém ligadas à nova concepção nominalista do mundo, como muito argutamente deduz Hauser (1); o romance, denso de pormenorizadas considerações acerca dos heróis, substituindo-se à novela de tosco estilo oral, tornou-se viável com a fixação linguística, a agilidade estilística, a larga audiência, decorrentes da invenção da imprensa, mas corresponde ao surto individualista desencadeado pelo Renascimento; a pintura de cavalete surgiu com a utilização da tela e dos veículos óleo-resinosos quando a classe média partilhou o poder de compra da nobreza e do clero e olhou o quadro como um abrir de «janelas» sobre o mundo (2); os recursos do pianoforte, inventado

(1) *História Social da Arte e da Cultura*, ed. cit., vol. I (Livro IV, Cap. IX).

(2) Cf. idem, pág. 346 (Livro IV, Cap. XI), e *Technique de la Peinture*, de Jean Rudel, Col. «Que sais-je?», Presses Universitaires de France, Paris, 1950. Págs. 23 e 24.

no primeiro quartel do século XVIII, só viriam a ser francamente explorados por Mozart e Beethoven, porque a sonoridade cheia do novo instrumento não convinha à fragilidade de timbres da música de câmara palaciana.

Está claro que o historiador de arte teria que recorrer a uma multidão de outros factos correlativos para situar e explicar o aparecimento da arquitectura gótica, a génese do romance, o favor da pintura de cavalete ou a evolução da música do século XVIII para o XIX, o que porém excede o âmbito da reflexão estética para entrar nos domínios da história da arte. Os apontamentos atrás deixados, a título de mero exemplo, destinam-se tão-sòmente a mostrar os perigos de uma exegese artística apoiada exclusivamente na variabilidade dos elementos materiais da arte, os perigos de um tecnicismo que tudo explica sem nada explicar.

Minimizar, ao contrário, a importância dos materiais e das técnicas seria incorrer todavia em erro não menos grave. Nem carece discussão, de tão óbvio, que por exemplo a arquitectura e a decoração caldaico-assírias dependem da construção em tijolo, como a constituição da orquestra moderna depende dos progressos alcançados na fabricação dos instrumentos, entre os séculos XVI e XIX. Toda a questão se coloca, repita-se, no pé de saber distinguir entre as possibilidades oferecidas pelos dados técnicos e a sua integração expressiva. Mas, quando utilizados, os materiais impõem um modo de expressão peculiar: o traço e a cor ganham aspectos diferentes no mosaico, no fresco, na tapeçaria, na gravura em madeira e na gravura em cobre, ou na pintura a óleo; a composição para vozes, cordas, orquestra sin-

fónica ou instrumentos solistas põe problemas particulares; a construção em pedra ou em betão armado conduz a soluções arquitectónicas distintas; nem tão-pouco à expressão literária é indiferente escrever nesta ou naquela língua.

Para manipular os seus materiais, o artista serve-se por sua vez de técnicas de outro tipo: técnicas de trabalho específicas, desenvolvidas com o andar dos tempos, lentamente acumuladas e codificadas até formarem corpos de conhecimentos teóricos e práticos que exigem uma longa e sistemática aprendizagem. Em todo o mundo existem hoje escolas de pintura, escultura, música, arquitectura, teatro, bailado, e nalguns países mesmo de literatura, onde se ensina *como se faz arte*, ou, para uso de futuros historiadores, conhecedores e críticos, em que condições se faz arte. Nenhuma escola, todavia, pode ensinar *a fazer arte*. As escolas podem ensinar *como* dominar os materiais com vista à expressão, não *a* expressão e *o* que exprimir, porque tal depende exclusivamente quer das disposições individuais, quer dos estímulos e solicitações do meio.

Sem dúvida qualquer contacto aturado com a arte é susceptível de acordar ou favorecer ignoradas ou latentes tendências artísticas. Malraux, em *Les Voix du Silence*, vai mesmo ao ponto de afirmar que «se a visão de todo o artista é irreductível à visão comum, é porque desde a sua origem ela se ordena pelos quadros e as estátuas — pelo mundo da arte» (1). Claro que sim, se entendermos por tal a necessária

(1) André Malraux — *Les Voix du Silence*, La Galerie de la Pléiade, N. R. F., 1953. Pág. 279.

habituação às formas e às técnicas da arte. Malraux, no entanto, força a nota e parece querer encerrar a arte num caprichoso processo de evolução interna, de formas derivadas de outras formas: «Segundo as biografias lendárias, Cimabue admira Giotto pastor que desenha carneiros; segundo as biografias verídicas, não são os carneiros que dão aos Giotto o amor da pintura, são precisamente os quadros dos Cimabue. O que faz o artista é ter sido na adolescência mais profundamente atingido pela descoberta das obras de arte do que pela das coisas que elas representam, e talvez a das coisas sem mais» (1).

Propõe Malraux uma arte das formas desligadas das coisas, esteticismo de que se não compadece a verificação de que a arte se articula no processo social e dele extrai as suas técnicas. O que na verdade se passa é que todo o artista começa por copiar outros (e copiaram mesmo os que viriam a alcançar a maior originalidade), como exercício, como aprendizagem, por não possuir ainda os meios que conviriam à revelação da sua personalidade. Mas que o leva a copiar? Quantos senhores feudais não leriam ou não ouviriam poesia? E no entanto nem todos foram poetas como D. Dinis ou Charles d'Orléans. Quantos meninos-prodígios não aprenderam música desde a mais tenra idade? E no entanto nem todos atingiram as culminâncias do génio como Mozart. Quantos rapazinhos não tiveram ocasião de contemplar quadros? E no entanto nem todos ocuparam o lugar que Giotto ocupa

(1) Idem.

na história da pintura, ou nem sequer por ela se sentiram atraídos.

Sem se tomarem em linha de conta os agentes sociais e as ingerências técnicas, o fenómeno artístico torna-se incompreensível. Não esqueçamos porém que entre a sociedade e a técnica está o indivíduo artista, que participa da sociedade e maneja as técnicas, um indivíduo com o seu psiquismo próprio, determinada constituição biotipológica, particulares características de sensibilidade e de inteligência, e mais uma desigualdade: a de ser artista. Por muito que a arte se não possa separar de pressupostos de ordem social, ideológica e técnica, o que nenhuma sociedade, nenhuma ideologia, nenhuma técnica, é capaz de decidir é da beleza da obra acabada, que depende das faculdades do artista, da maneira como ele soube utilizar a técnica e converter os estímulos da sociedade.

E o fenómeno artístico permanecerá igualmente incompreensível se ignorarmos o papel do indivíduo artista, cadinho onde convergem e se fundem as mais diversas motivações que se substancializam na obra de arte. Embora o artista pinte, escreva, componha, em determinadas circunstâncias, o que o distingue é a veemente, irremediável necessidade de realizar-se na expressão da sua experiência ideo-afectiva, necessidade provocada por fenómenos de compensação psicológica e de descarga emocional, invulgarmente acentuados em certos indivíduos, conforme Hegel supôs, mau grado concebesse ainda tais fenómenos num plano introspectivo, abstracto e transcendente, e não na objectividade do comportamento biopsíquico individual: «Expandindo-se em poesias e cantos, a alma desem-

baraça-se do sentimento concentrado, o conteúdo, dor ou alegria, que antes se dobrava sobre si próprio, sofre uma descarga graças à sua representação, a sua concentração rompe-se e a alma reencontra assim a liberdade» (1).

«Catarse» em Aristóteles (2), resgate confessional em Rousseau, «libertação da alma» em Hegel, irrupção do *id* em Freud (3), constituem expressões que se equivalem numa mesma averiguação sancionada pela moderna psicologia científica: do ponto de vista psicogenético, a arte é um exercício lúdico, desinteressado, produto de descargas nervosas compensatórias, de reacções caracterológicas (4), ou, como escreve Abel Salazar: «o artista não procura nem o Belo, nem o Sublime, nem o Real, nem qualquer outra finalidade estética; ele realiza-se simplesmente. A criação de uma obra de arte é um acto vital, fundamentalmente em nada diferente de qualquer outro acto vital» (5).

Imaginemo-nos agora numa sala de concertos, absorvidos no encadear de agregados sonoros que formam a música; parados diante de uma edificação para admirar-lhe as proporções e os ornatos; em visita a um museu, presos ao jogo de cores, de linhas, de volumes; arrebatados pelo choque de situações de uma representação tea-

(1) *Esthétique*, ed. cit., vol. I, pág. 43 (Introdução, Cap. I, 2.ª Secção, II).

(2) *Cf. Ap.*, 2 d.

(3) *Cf. Ap.*, 11 c, d.

(4) *Cf. Ap.*, 12 b, c.

(5) Abel Salazar — *Que É a Arte?*, Col. «Studium», Arménio Amado — Editor, Coimbra, 1953 (2.ª ed.). Pág. 85 (Cap. V).

tral; de livro aberto, seguindo apaixonadamente as peripécias narradas, ou comovidos com as expansões líricas do poeta. A sonata, a fachada, o quadro, a escultura, a peça de teatro, o romance, o poema, obedecem a disciplinas de construção, de harmonia, de composição, de equilíbrio, de contraste, desabrochadas em fruição sensível, em revelação subjectiva, em referências objectivas, em estímulos de comportamento e de acção, em exercício intelectual.

Ao cabo de tão prodigiosa mediação, que resta da descarga biopsíquica inicial? Terá razão Abel Salazar ao afirmar que a criação artística em nada difere de qualquer acto vital? Qualquer outro acto vital porá em jogo o conjunto das virtualidades e envolverá as repercussões observáveis na obra de arte, objecto inventado por um indivíduo criador, medianeiro entre o criador e a realidade, mas que daquele se separa, ganhando validade por englobar o criador e a realidade em que ambos (criador e objecto criado) se inscrevem? A objecção não escapou a Sílvio Lima, que argumenta: «Não se veja na arte apenas uma *descarga* da válvula de expansão do potencial afectivo-instintivo (tese *biológica* da arte). A arte é descarga, sem dúvida, mas o que interessa — como viu Liviu Rusu — não é a descarga em si mesma (fenómeno biológico ordinário) mas o que se descarrega e o *modo* como esse conteúdo se descarrega» (1).

Sílvio Lima remete-nos de facto ao nó da questão, que põe em causa o indivíduo inteiro, com a sua constituição orgânica e psíquica, com

(1) *Serão Luxos a Ciência e a Arte?*, ed. cit., pág. 179.

os seus sentimentos e as suas emoções, mas também com as suas ideias, as suas convicções, com a sua maneira de pensar e de agir. O que no artista se descarrega e o modo como se descarrega provém da conjunção não apenas das predominâncias instintivas, sensoriais e afectivas, mas das faculdades intelectuais, com a ideologia, a cultura e o domínio da técnica adquiridos em certas condições ambientes. Assim a personalidade, os agentes sócio-ideológicos e os dados da técnica se reúnem na indestrutível unidade de motivações que dão azo à obra de arte. Unidade inevitavelmente truncada, e portanto falseada, se a amputarmos de uma das suas constituintes. A arte deriva sem dúvida de um acto vital, pelo que assume um imediato aspecto lúdico, mas, ainda que exercício lúdico na origem, logo adquire responsabilidades, toma compromissos, transforma-se numa maneira de agir, pelo facto de *jogar* com a totalidade da vida e com as noções do indivíduo acerca dela.

Por outro lado, se a arte é de índole essencialmente sensível e afectiva, há que distinguir porém entre a tensão emotiva do acto criador e as emoções a representar. O artista não põe fatalmente na obra criada as suas emoções, ou pelo menos unicamente as suas emoções. Com o desenvolvimento da actividade artística, o artista passa a dominar cada vez mais por via racional, *a frio*, a sua matéria, com um «saber de ofício» cujo fim último é todavia fixar, por meio dessa matéria, estados afectivos sentidos ou observados, recriá-los numa construção intelectual. «O que em mim sente está pensando», intuía Fernando Pessoa. E cabe distinguir aqui entre a emoção da criação e as emoções procuradas,

«pensadas», as emoções a exprimir, porquanto o artista pode exultar de alegria ao encontrar a expressão justa para a emoção mais pungente.

Quando Gromaire pinta os ceifeiros de *Orage sur les blés*, não estaria por certo a vê-los da sua janela nem a sentir as emoções causadas por esse aspecto da luta do homem com a natureza, mas a evocar o sentimento e a situação para os exprimir emocionalmente em cores lançadas sobre uma superfície. Shakespeare não sentiu realmente o ciúme de Otelo, nem consta que houvesse estrangulado qualquer Desdémona. Não foi um monstro proteiforme, violento como Lear, lascivo como Falstaff, ingénuo como Ofélia, apaixonado como Romeu, perverso como Macbeth, amoroso como Julieta, deprimido como Hamlet, arteiro como Iago. Imaginou esses caracteres, pensou, em palavras, as emoções colhidas na vida ou conhecidas na literatura e nos exemplos históricos, com as quais constituiu as «reservas» a que Diderot se refere: os artistas «apoderam-se de tudo o que os impressiona, com o que constituem reservas. É destas reservas formadas neles, mau grado seu, que tantos fenómenos raros passam às suas obras». Poucas vezes estas sucedem imediatamente ao estímulo original ou lhe são sincrónicas; na maior parte dos casos «não é no furor do primeiro jacto que os traços característicos se apresentam, é nos momentos tranquilos e frios, em momentos de todo inesperados»⁽¹⁾. Sejam quais forem as reacções psíquicas a que o artista obedece, não se limita

(1) Diderot — *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres*, ed. cit., pág. 1038.

ele a exteriorizar essas reacções, porque o que tem em vista é a criação de objectos novos, significativos de experiência humana.

O contínuo fluir histórico-social, interiormente repartido em oposições e contradições, encontra eco na sensibilidade do artista, por excelência aguda, única porque nenhum homem é igual, grava-a de contemporaneidade, mesmo inconscientemente, mesmo que as suas próprias ideias se oponham ao fluxo profundo da contemporaneidade em perene renovação. Daqui, da ilimitada permuta entre a personalidade singular do artista e a realidade não estática, resulta que a grande obra de arte (a que melhor traduz este complexo) é sempre nova, traz sempre consigo a novidade que corresponde a novas realidades, ainda que em gestação, ainda que mal pressentidas. O artista vai ao encontro de toda uma habituação dos olhos, dos ouvidos, e de toda uma mentalidade, de toda uma tradição cultural, a que acrescenta a sua achega e que ele próprio ajuda a modificar, ao mesmo tempo produto e agente de uma mesma continuidade. Os enlaces e os choques que na vida se entretecem moldam o artista, como aliás qualquer homem, marcam, inconsciente ou conscientemente, as suas acções e reacções. Estabelecer a correspondência atrás mencionada entre a arte gótica e o nominalismo não quer dizer que o canteiro medieval fosse versado na querela dos universais, mas que arte gótica e nominalismo são reflexos correlativos de um determinado modo de sentir, pensar e agir comum ao homem da baixa Idade Média. A mesma correlação se observa por exemplo na passagem da monodia à polifonia. No seio da economia unitária feudal germina a diversifica-

ção da economia manufactureira e mercantil; ao homem escalonado em hierarquias começa a contrapor-se a iniciativa particular geradora de individualização. Àquela diversificação e a esta individualização corresponde o reconhecimento da diversidade real das coisas, a que as palavras apenas dão nomes. E assim como ao espaço unitário da arquitectura românica sucede o espaço plural da arquitectura gótica, assim a inserção de tropos na liturgia abala a integridade inviolável dos textos sagrados, e à univocidade da monodia sucedem as vozes plurais da polifonia (1). Como escreve Cassirer: «A característica sobressaliente e distintiva do homem não é

(1) Os tropos foram de começo meras glosas literárias dos textos litúrgicos, que ainda na alta Idade Média (século IX) se começaram a adaptar aos melismas dos vocalizos gregorianos para melhor os reter na memória. Com o andar dos tempos, tal prática deu lugar a novas composições literário-musicais, religiosas e profanas, desenvolvendo-se concomitantemente a tendência para enriquecer a melodia cantando-a a duas vozes paralelas ou até sobrepondo-lhe mais tarde variantes melódicas, talvez em consequência da evolução dos tropos. Estes estariam portanto, duplamente, na origem da arte trovadoresca, estimulando a invenção poético-melódica, e da elaboração polifónica. Parece confirmar a primeira hipótese o facto de a investigação filológica se haver fixado nos étimos *tropare* (fazer tropos) e *tropator* (fazedor de tropos) para as palavras *trovar* e *trovador* (Cf. Rodrigues Lapa — *Lições de Literatura Portuguesa, Época Medieval*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1934); parece confirmar a segunda hipótese o facto de no *Winchester Troper* de Cambridge (colectânea de tropos que data dos princípios do século XI) se vislumbrarem os mais antigos exemplos conhecidos de movimento polifónico contrário (Cf. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5.ª ed., Macmillan, Londres, 1954 — rubricas «Polyphony» e «Winchester Troper»).

uma natureza metafísica ou física, mas a *sua obra*. É esta obra, o sistema das actividades humanas, o que define e determina o círculo de humanidade. A linguagem, o mito, a religião, a arte, a ciência e a história são outras tantas «constituintes», os diversos sectores deste círculo (...), não são criações separadas ou fortuitas, acham-se entrelaçadas por um vínculo comum; não se trata de um vínculo substancial, como o concebido e descrito pelo pensamento escolástico, mas, na verdade, de um *vínculo funcional*» (1).

A arte, ao exprimir a experiência humana, exprime-a nas condições da prática e do pensamento de um momento histórico dado e para intervir nessa prática e nesse pensamento. A mão que pinta, que escreve palavras, que anota música, não obedece apenas aos olhos e aos ouvidos, mas a uma concepção da realidade nos termos em que esta se oferece à interpretação artística. A função de agir pela expressão exerce-se portanto no âmbito do nexos existente, em determinada altura, entre as referências possíveis do objecto artístico à realidade e o modo como a realidade se propõe intelectualmente à representação. A arte consiste assim numa verdadeira descoberta das infinitas virtualidades da realidade, implicando um realismo inerente à sua própria função expressiva, que acompanha passo a passo, desde o homem primitivo, a marcha da humanidade, mesmo nos seus aspectos irrealis

(1) *Antropología Filosófica*, ed. cit., pág. 105. (Cap. VI).

e ilusórios (1), o que tanto acontece no naturalismo paleolítico como na estilização geométrica neolítica; nas figuras incorpóreas da alta Idade Média como no desmesuramento anatómico por que se mede a exaltação humana em Miguel Ângelo; no ondular impreciso da monodia cristã, colada ao texto litúrgico, como na polifonia em que a palavra se esvai ou na música instrumental e orquestral em que a palavra desaparece; na fantasia da novela de cavalaria como no romance analítico moderno; nas consonâncias da harmonia clássica como no alargamento expressivo das dissonâncias da harmonia contemporânea; nas ideais proporções dos corpos da estatuária grega como na violenta e intencional deformação das artes plásticas dos nossos dias. Não obstante os circunstancialismos que as moldam, cada uma destas formas de expressão, na sua essência última, se resolve nas imagens de humanidade, sonoras, visuais ou literárias, que constituem a arte e pelas quais a arte transcende tanto mais as circunstâncias quanto mais nelas mergulha, porque só nas circunstâncias o que é humano se revela, através de referências também circunstanciais.

É o potencial referenciador da arte que faz dela simultaneamente um modo de agir e uma forma de conhecimento. Pela arte, o homem apropria-se da realidade e nela se espelha, transfor-

(1) Isto não obstante a feição mais ou menos realista ou mais ou menos irrealista que certas épocas, certas escolas ou certos artistas imprimiram à arte ao longo da história — o que constitui um outro aspecto do problema, que todavia não invalida a própria natureza realista da arte.

mando-a de acordo com as suas necessidades e os seus anseios mais profundos de cumprir-se, e obtendo dela e de si próprio imagens que equivalem a um conhecimento directo, diverso do conhecimento científico na medida em que são diversos os fundamentos da arte e da ciência.

A ciência define por meio de símbolos conceptuais, a arte sugere por meio de símbolos imagéticos. A ciência demonstra, a arte mostra. A expressão artística muda consoante quem exprime e o que há a exprimir, e, em milhares de pessoas que presenciam uma obra de arte, não haverá certamente duas que a sintam da mesma maneira. O domínio da arte é o do particular, e não há ciência senão do geral. Ou, no dizer de Cassirer, ao passo que a ciência é uma «abreviatura» da realidade, a arte é uma «intensificação da realidade». Comparada ao processo de abstracção daquela, «a arte pode descrever-se como um processo contínuo de «concretização» (1). Alguma vez a ciência terá ambicionado auscultar a infinitesimal variedade da existência humana, na ininterrupta e infinitamente fraccionável experiência individual e colectiva? Nas imprevisíveis concomitâncias da infinita gama de reacções sensíveis e afectivas reside afinal o mistério da criação e da comunicabilidade estética, mistério que a arte circunscreve e capta, o que é a sua maneira de desvendá-lo. Estamos sem dúvida em face de um tipo de conhecimento, diverso do conhecimento sistematizado, racional e universal da ciência, mas que nem por isso

(1) *Antropologia Filosófica*, ed. cit., pág. 203. (Cap. IX).

deixa de ser conhecimento: o conhecimento da vida interferida na multiplicidade infinitamente matizada dos sentimentos, das emoções, das paixões e das ideias, não as ideias reduzidas à pura argumentação teórica, mas as ideias que se vivem na prática, as ideias convictamente sentidas, as ideias pelas quais se sofre, se rejubila, se luta, se morre, porque delas depende uma maior satisfação de vida.

Ciência e arte apresentam-se como duas actividades opostas mas complementares, correspondendo ao que Pius Servien chama os pólos, lírico e científico, da linguagem total (1). Não devem porém entender-se estes «pólos» como zonas fechadas de um entendimento bipartido, conforme propõe Servien (2), mas sim como pontos extremos de fixação das direcções inversas tomadas pela totalidade das referências mentais — a «linguagem total», por intermédio da qual os seus pólos comunicam e mutuamente se confrontam e permutam. A descoberta das leis da perspectiva, na pintura, anda de facto ligada às investigações ópticas a que o próprio Leonardo da Vinci se entregou na qualidade de homem de ciência que também era, como na música o temperamento igual, sistematicamente aplicado por Bach e Rameau, se relaciona com os estudos acústicos das vibrações e da ressonância; por outro lado, a arte tem sido um precioso auxiliar documental das ciências históricas e psicológicas. E o «pólo lírico», isolado apenas por método,

(1) Cf. Pius Servien — *Esthétique*, Payot, Paris, 1953. Cf. *Ap.*, 14 a.

(2) Cf. *Ap.*, 14 b, c.

pode ser penetrado pela linguagem científica, como qualquer outro objecto da ciência. Mas, da mesma maneira que a ciência, ao explicar a energia solar, nada informa acerca de como cada indivíduo, dos milhões que povoaram a Terra ou dos que hão-de povoá-la, recebeu, sentiu, ou há-de vir a receber e sentir, a luz e o calor do Sol, assim à ciência cabe estabelecer as condições objectivas do fenómeno artístico, deixando o resto, o que é acção vital da arte, à própria arte, tal como a ciência nos não impede de gozar uma bela manhã ensoalhada...

O contacto desprevenido com uma obra de arte cuja proveniência ignoramos produzir-nos-á um choque sensível e afectivo suscitado pelas imagens de humanidade de que atrás falámos, geradas em circunstâncias que mais ou menos intuimos conforme a obra de arte esteja mais perto ou mais longe de nós, derive ou não de maneiras de viver análogas às nossas; mas se a situarmos no seu momento histórico, então não só esse momento surgirá animado de uma vida que à história não compete evocar, como a própria obra se desdobra em perspectivas inesperadas, devolvida à vida de que brotou e que reflecte, e na qual se carregou de anterioridade e de posterioridade. O conhecimento proporcionado pela arte resume-se ao fim e ao cabo na exclamação de Schopenhauer: «Olha, aí tens a vida!» (1).

(1) *Le monde comme volonté et comme représentation*, ed. cit., vol. III, pág. 216. (Suplemento ao Livro III, Cap. XXXIV).

Cf. *Ap.*, 8 d.

A consciência não esgota o ser na sua expansão natural, e as aquisições da psicologia científica e da história não excluem um outro conhecimento espontâneo do homem através das suas manifestações práticas, das quais, simultaneamente, a arte faz parte, assumindo um carácter de necessidade, e é testemunha, pelo que adquire validade e a dizemos socialmente útil. Necessidade e validade ganham assim um significado correlativo. O que confere validade à arte é ser esta um testemunho inestimável da vida surpreendida em acção, susceptível quer de enriquecer o homem de experiência comum, quer de mostrar o que mais profundamente o define e irmana, mau grado as ilusões que o desfiguram e dividem.

Contestar validade a uma obra de arte significa assacar-lhe que ou não obedeceu, por parte do autor, a uma necessidade vital de expressão, ou que este não soube dominar as suas técnicas ou perscrutar a condição humana da única forma que é possível perscrutá-la: accionando-a na realidade. Em semelhantes casos, estaremos em face da obra falhada, da obra malograda, que não chega a ser bela, que não chega a ser arte apesar das aparências, e sem remissão condenada ao entulho dos séculos.

A validade da arte advém-lhe de ser um testemunho, não um testemunho morto, inerte, não um testemunho que deponha apenas acerca da sua utilidade, da sua função ou da sua existência histórica, mas um testemunho vivo, um testemunho que narra, que se entusiasma, que se indigna, que defende, que acusa, um testemunho que fala.

IV

O problema da irreductibilidade

Toda a arte é uma linguagem, por meio da qual os homens se dirigem a outros homens, confiando-lhes as suas emoções ou convidando-os a participar numa experiência comum. A intrincada rede das motivações de toda a ordem que regulam o processo criador concretiza-se dando forma a uma matéria expressiva a que determina um *conteúdo* — termo que depois de Hegel ganhou foros de cidade na gíria estética, e hoje em dia empregue a torto e a direito, sem se curar de lhe esclarecer o conceito e mau grado as dificuldades que levanta.

Começemos por precisar que o conteúdo só se nos torna presente na forma que o objecto artístico adquire e pela qual tal objecto é cognoscível por um sujeito, porquanto só conhecemos os objectos pela forma por que eles se apresentam à consciência, e um conteúdo sem forma é impensável. Não se veja, pois, na forma e no conteúdo, os termos de uma antinomia entre uma forma sensível e um conteúdo ideal, ou uma forma ideal e um conteúdo concreto, como parece inferir-se da difícil e cerrada dialéctica de Hegel, para quem forma e conteúdo, tomados numa

ou na outra acepção, significavam em última análise formas antitéticas da Ideia, resolúveis na síntese da arte, compreendida esta, por sua vez, ainda como uma das formas superiores da Ideia ⁽¹⁾; nem tão-pouco os termos de uma hierarquia fundamentada nas categorias da lógica predicativa, conducente a uma arrumação simplista em «continente» e «contido», como parece ser levada a crer, tantas vezes, a crítica artística.

É este de facto um erro corrente: a obra de arte antolha-se aos exegetas e críticos mais desprevenidos como uma «forma» revestindo um «conteúdo-assunto». Façamos contudo uma primeira experiência, e olhemos o quadro de Léger, *Les Loisirs*. Veremos homens e mulheres gozando um momento de recreio. Não há dúvida, trata-se de um «assunto». Mas donde vem a alegria que tais homens e mulheres nos comunicam? De que esperança nos invadem? Que confiança no homem e na vida nos gritam aqueles azuis, verdes, amarelos e vermelhos? Ao pensarmos assim, começamos a desprender-nos do assunto para apreender a obra na sua totalidade e a perceber que o assunto está ali por algum motivo e com algum intuito que a obra também testemunha, graças às suas características formais. Tomemos um romance. Que vale o assunto, a intriga, isolada dos ambientes em que decorre, das paixões que entrecioca, das ideias que agita, das palavras que lhe dão corpo? Recordemos agora qualquer trecho musical. Nos estados emotivos, no deleite sensorial e intelectual que as formas sonoras pro-

(1) Cf. Ap., 7 b, d, e, f.

porcionam, como circunscrever um «assunto»? E, no entanto, os cambiantes emotivos que se sucedem no decorrer do trecho não supõem de certo modo um «assunto» que se não apresenta objectivamente? Não haverá um «assunto» implícito, por exemplo no Quarteto op. 132 de Beethoven, quando ao inquieto *Allegro ma non tanto* sucede a serena, quente e luminosa *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito*?

Explícito ou implícito, bastam os três exemplos aduzidos para que se reconheça que o «assunto» não constitui todo o conteúdo da obra de arte. A envolver o «assunto», até em alguns casos quase o fazer desaparecer, há toda a gama de antecedentes de que dependeu a fixação formal e toda a gama de intencionalidade ideo-afectiva formalmente traduzida, engendrando um conjunto indissociável em que qualquer dos termos importa para a unidade global do todo. Reivindicar o primado do conteúdo consiste em remeter, como é óbvio, a obra de arte às suas origens, enquanto que na obra acabada é pela forma que o conteúdo se manifesta, ou por outras palavras: o conteúdo é anterior à obra, não como conteúdo, mas como motivações e intenções prévias que só ao ganharem forma passam a ser conteúdo — o conteúdo dessa forma, e dela inseparável.

Eis como o problema se põe, abordando-o sob o ângulo da obra existente, historicamente relacionável e aberta à especulação crítica. Examinemo-lo, porém, tomando como ponto de partida o acto de criação artística, e veremos que já a questão do primado da forma e do primado do conteúdo deixa aqui de ter sentido, tanto mais

que o processo criador varia de artista para artista, e, no mesmo artista, até de ocasião para ocasião. As confissões dos próprios artistas a este respeito não são aliás raras, e nada melhor do que recorrer a elas.

Os escritos de Berlioz relatam noites insones, de sofrimento e de lágrimas, em que a sua inspiração se identificava à tempestade que rugia lá fora ⁽¹⁾. Era Berlioz sincero? Ou, porque todo o romantismo chora desde Rousseau, seguia a moda sentimental romântica? Uma coisa e outra, certamente. E a sua música é de facto ostentatória e subjectivamente arrebatada. Mas ostentação e arrebatamento que só acharam maneira de exteriorizar-se na exploração dos timbres instrumentais e no emprego das massas orquestrais, o que representa uma das mais importantes contribuições, se não a mais importante, que o compositor francês deu à evolução da arte dos sons.

Modernamente, um músico como Honegger, que perfilhava a opinião de que *a questão do vocabulário musical é secundária e só importam os pensamentos que o compositor quer exprimir*, esse músico é o mesmo que, no seu livro de confidências ao crítico Bernard Gavoty, intitulado *Sou Compositor*, surpreendemos singularmente embaraçado para preencher a rubrica «como trabalho», sem que por sombras aluda ao papel desempenhado por aqueles «pensamentos». Cita o «acaso que se torna inspiração, porque o pri-

(1) Cf. Hector Berlioz — *Mémoires*, Calman-Lévy, Paris, 1927.

meiro jacto é retomado, melhorado, precisado pela ciência musical» (1); descreve um dia de trabalho: «Daria sem dúvida a um observador invisível a impressão dum homem em férias: ando de um lado para o outro, tiro um livro da estante, releio uma passagem preferida, abro uma partitura... Ofereço por certo a imagem do perfeito ocioso! / E, no entanto, sou incapaz de me prender definitivamente à leitura como a qualquer outra distracção, porque sinto em mim uma vontade de expressão que tenta vir à luz do dia» (2). «Temos, como nas outras artes, regras que aprendemos e que nos vêm dos mestres. Mas além do «ofício» reflectido, voluntário, herdado, resta ainda um impulso de que não somos, por assim dizer, responsáveis»; e chega a capitular: «Com a maior sinceridade do mundo, uma grande parte do meu trabalho escapa à minha vontade» (3).

Se da música passarmos para a poesia, o que averiguamos? Os poetas têm mais o hábito de confessar-se do que os músicos e, por serem poetas e lidarem com palavras, acham-se mais à vontade para o fazer. A que desorientação nos conduziria porém citar-lhes as experiências pessoais tão divergentes! Por vezes, é apenas um martelar confuso e obcecante de ritmos a preencher, ritmos cuja periodicidade determina a feição lírica ou dramática, a tonalidade emocional, exaltada ou nostálgica, directa ou sonha-

(1) Arthur Honegger — *Je suis compositeur*. Collection «Mon Métier», Editions du Conquistador, Paris, 1951. Pág. 87.

(2) Idem, pág. 116.

(3) Idem, pág. 101.

dora, do futuro poema; ou então são as palavras mesmas que vão ajudando a aclarar, a «trazer à luz do dia», o que não passava de vaga intuição; outras vezes, pelo contrário, é a prefiguração nítida do que se pretende dizer que escolhe os ritmos, dispõe as rimas, busca as palavras, as examina, as troca, as condena ou as elege. E um poeta tão insuspeito de gratuidade como Louis Aragon vai ao ponto de afirmar: «A história de uma poesia é a história da sua técnica» (1).

Trate-se de música ou de literatura, o acto criador passa-se entre vagas intuições e ideias claras que tendem a tomar forma, o acto criador consiste na própria luta que o artista trava, consigo mesmo e com a matéria expressiva, para — numa inextricável permuta do inconsciente e da plena consciência — alcançar uma forma ambicionada. No fundo, tudo se resume à tal «vontade de expressão que tenta vir à luz do dia», de que fala Honegger, ora por lampejos de forma que guiam a imaginação ou a fazem tomar por inesperadas sendas, ora pela cruel e obstinada procura de uma palavra, uma frase, um verso, uma inflexão melódica, um efeito harmónico, um ritmo, um timbre, que, quando achados, se reconhecem de súbito como os únicos convenientes.

Mas quer na música quer na literatura, o artista maneja símbolos que só indirectamente remetem à realidade (seja ela a realidade exterior ou a sua realidade subjectiva) e cujas referências à realidade dependem da maneira de os

(1) Aragon — *Les yeux d'Elsa*, ed. Pierre Seghers, Paris, 1946. Prefácio, pág. 13.

agregar, ou seja das formas inventadas para recriar uma realidade formalmente diversa. Mas na pintura, arte figurativa, que extrai as suas próprias formas das formas visuais da realidade, as coisas passar-se-ão de igual modo? Não será antes o «assunto formal» que comanda a mão do pintor? Ou melhor: este limitar-se-á a reproduzir um «assunto formal» contemplado, ou evocado pela imaginação visual, ou procurará sobretudo uma forma nova, que exceda em significação as formas do assunto? Ouçamos a propósito um grande pintor de tendência realista, o brasileiro Cândido Portinari: «Com a palheta na mão, preocupo-me, sòmente, com a harmonia da cor e, como pintor moderno, procuro tirar o maior partido possível da cor. (...) Quem tem técnica sempre pinta bem. Eu sempre parti de uma composição abstracta para chegar a uma arte figurativa. Penso primeiro em linhas, planos e cores, mas em função de um tema que tenho em mente — é claro, portanto, que estes dois actos têm íntima relação. Se fosse pintar uma cena de batalha, não poderia escolher uma composição estática e serena. Uma vez em frente à tela, só vejo, novamente, os elementos formais» (1). «Quando pinto (acto de pintar) não me preocupo com o tema porque este já está amadurecido dentro de mim. (...) Na questão da técnica é preciso um pouco de calma e não pensar que só por ter encontrado um bom tema o quadro já

(1) Revista *Vértice*, vol. XII, pág. 692, n.º 112, Coimbra, Dezembro de 1952.

está realizado» (1). *Mutatis mutandis*, a mesma objecção com que, segundo conta Valéry, Mallarmé retrucou a Dégas, quando este se carpia de quanto lhe custava, a ele, pintor, escrever um soneto, apesar de as ideias lhe não faltarem: «Mas, Dégas, não é com ideias que se fazem versos: é com palavras» (2).

Das confissões dos artistas, sejam eles músicos, escritores ou pintores, ressalta que o acto criador consiste essencialmente em dar forma a uma matéria expressiva, mau grado a dissemelhança dos processos individuais de trabalho. Enquanto Stendhal dita em sete semanas *La Chartreuse de Parme*, Flaubert escreve e reescreve durante cinquenta e três meses de labor intensivo *Madame Bovary*. O fenómeno todavia permanece o mesmo nas suas linhas gerais: depois de uma curta ou lenta elaboração interior, subjectiva, mais ou menos inconsciente, vem a objectivação, meio inconsciente meio consciente, meio voluntária meio automática, na medida em que o saber de ofício acaba por gerar um certo automatismo do domínio dos meios de expressão. No decorrer deste processo, o artista oscila entre o impulso das motivações que o levam a criar e uma velada preconcepção do objecto artístico que quer realizar, mas em que a preocupação central é a procura de uma forma que subjectivamente reconheça responder ao conjunto das

(1) Idem, vol. XIII, pág. 624, n.º 122, Outubro de 1953.

(2) Cf. Manuel Bandeira — *De Poetas e de Poesia*, ed. do Ministério de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1954.

motivações objectivas e subjectivas, de que o assunto escolhido é apenas um aspecto e até de certo modo já uma consequência. E as mínimas resultantes do acto criador pertencem já ao domínio da forma, a que o artista vai tomando o pulso para a fazer ganhar o necessário potencial referenciador, pois será a forma que irá decidir da riqueza de significação do objecto artístico.

O que, por outras palavras, Alain resume da seguinte maneira: «Decerto não existe obra de arte sem projecto; mas o que na obra é obra de arte depende apenas da execução e só na execução se revela ao artista» (1).

A mera observação do processo de criação artística parece contrariar deste modo as concepções de Hegel sobre forma e conteúdo, porquanto é a forma que, no seu concretismo, se depara como operando a síntese entre o que há a exprimir e a matéria em que se exprime, ou melhor, entre os elementos ideo-sensíveis e tecnomateriais que desabrocham na obra de arte.

Assim, o «formalismo», vício que a crítica moderna, nem sempre com inteira razão, se habituou a denunciar em obras pobres de significação formal, não deriva afinal da preocupação da forma, comum a todo o artista verdadeiro, mas de uma impotência da forma, que o artista não conseguiu ou não pretendeu, por atitude, tornar significativa, concebendo o objecto artístico não

(1) Alain — *Propos* (texto estabelecido e apresentado por Maurice Savin), Bibliothèque de la Pléiade, N. R. F., Paris, 1956: «L'action, source du Beau», pág. 1286.

Cf. *Ap.*, 13 b.

como um testemunho humano, mas tão-sòmente como destinado a excitar gratuitamente a sensibilidade. Outros perigos espreitam contudo o artista, provenientes da maneira de encarar a essência e a função do objecto artístico. A noção de que este é um objecto dirigido à sensibilidade tem modernamente levado a utilizá-lo como um modo de decompor analiticamente o próprio processo de reacção sensível, empobrecendo-o de referências afectivas e originando paradoxalmente a substituição do deleite emotivo pelo exercício intelectual. O intelectualismo, na sua desumanização, apresenta-se, pois, ainda como um tipo de formalismo, quer dizer, em que a forma se averigua insuficiente ou inadequada para alcançar a comunicabilidade imediata e vital, o que se faz sentir em muitas manifestações da arte contemporânea e de que constituem exemplo os romances de um Gide ou de um Huxley, certas «experiências» plásticas cubistas, supra-realistas e abstraccionistas, em parte a música de um Hindemith como a de um Webern e de outros cultores do dodecafonismo. Um outro aspecto de formalismo temo-lo no naturalismo. Já Hegel notava: «Esta definição assinala à arte uma finalidade puramente formal, a de refazer uma segunda vez, com os meios de que o homem dispõe, o que existe no mundo exterior e tal como existe» ⁽¹⁾. Com efeito, o que o naturalismo procura não são formas significativas da realidade, mas sim trasladar para a arte as próprias formas da realidade empírica. Ambição falaz! Nem o objecto

⁽¹⁾ *Esthétique*, ed. cit., vol. I, pág. 31. (Introdução, Cap. I, 2.ª Secção, I).

artístico será inteiramente um objecto novo, diferente e ao mesmo tempo significativo da realidade, nem a copiará porque é impossível copiá-la, e pretender copiá-la é justamente falseá-la.

As figuras de cera que, no Museu Grévin, nos colhem de surpresa à entrada de uma galeria ou sentadas nos bancos destinados aos visitantes, conseguem ludibriar-nos na sua aparência de gente, mas sem despertarem ao fim e ao cabo mais do que um sorriso entre divertido e vexado, a que não é estranha certa dose de repugnância. Caímos num logro, em vez de experimentarmos uma revelação artística. E a ilusão de realidade durou apenas o tempo de descobrir o logro. Ao passo que — para nos servirmos de um exemplo ilustre na música, a arte em que a transposição do real atinge maior amplitude — o «realismo» da Sinfonia n.º 6 de Beethoven («Pastoral») é por vezes tão agudo que se chega a ter a impressão física de presenciar a famosa «cena à beira do regato» ou a dança dos aldeões interrompida pela ligeira trovoadade de estio. Mas aqui não há logro. Os campos que riem nos compassos beethovenianos fruímos-los de facto na sugestão brotada dos estritos meios musicais que poderosamente a suscitam.

À arte não cabe copiar a realidade, a vida, nem tão-pouco analisá-la intelectualmente. E as referências à realidade, à vida, articulam-se numa lógica interna, específica, diversa de arte para arte, uma lógica que não é a lógica da vida, mas a lógica das formas para exprimir a vida. Se, todavia, a determinadas formas correspondem determinadas referências, onde acaba a forma e começa o conteúdo? Onde acaba o conteúdo e começa a forma? A modulação pela qual

de súbito se cambia uma atmosfera musical — é forma ou conteúdo? O lançamento do traço e a distribuição da cor que constituem a própria representação pictórica—são forma ou conteúdo? A passagem de romance que vive das palavras que a contam e só por via delas comove — é forma ou conteúdo? Na obra de arte, tomada como objecto presente à consciência, o que devemos considerar é a sua necessidade interna, o equilíbrio entre a expressão e o exprimido, num todo indissolúvel, uno, irreduzível. Irredutibilidade que faz com que se não possa *dizer* noutros termos o que uma obra de arte cabalmente *diz* e que se não possam estabelecer entre os modos de expressão artística senão equivalências generalizadoras.

É certo que a cada passo chamamos «poética» a uma composição musical ou a uma pintura, falamos da «arquitectura» de uma peça de teatro, achamos «musical» uma poesia, ou emitimos a opinião de que um escritor «pintou» bem os seus ambientes. As analogias que assim estabelecemos não obstem porém a que não só a expressão de determinada forma seja irreduzível a outras formas — porque mudando a forma mudam as referências formais, — como a linguagem artística irreduzível a outra linguagem.

Se despojarmos uma poesia das imagens, do ritmo, das rimas, para a converter ao discurso lógico-gramatical, o que resulta? Vale a pena tentar a experiência. Tomemos um dos mais belos sonetos de Camões:

*Oh! Como se me alonga, de ano em ano,
A peregrinação cansada minha!
Como se encurta, e como ao fim caminha
Este meu breve e vão discurso humano!*

*Minguando a idade vai, crescendo o dano;
Perdeu-se-me um remédio que ainda tinha;
Se por experiência se adivinha,
Qualquer grande esperança é grande engano.*

*Corro após este bem que não se alcança;
No meio do caminho me falece;
Mil vezes caio, e perco a confiança.*

*Quando ele foge, eu tardo; e, na tardança,
Se os olhos ergo, a ver se ainda aparece,
Da vista se me perde, e da esperança.*

Que diz o poeta, que possa ser dito em linguagem corrente? Mais ou menos isto:

«Ai, como me sinto cansado dos anos que vivi e como ao mesmo tempo me parece curta esta minha existência em vão vivida, cujo fim se aproxima!

«À medida que envelheço, a minha infelicidade aumenta sem remédio e a experiência ensina-me que à esperança sucede sempre a desilusão.

«E por mais que porfie, ora com desespero ora com confiança, nunca chego a alcançar um bem que é impossível».

Que ficou do bellissimo soneto? Um lugar-comum sentimental. Mas tentemos obter ainda uma outra redacção:

«Os longos anos que vivi trazem-me cansado de uma vida curta porque vã, a que a morte não tardará a vir pôr termo», etc.

Entre o significado da primeira e da segunda redacção não há diferença alguma. O que se perdeu irremediavelmente em ambas foi a beleza e a emoção particular do soneto. E o mesmo sucederia se esvaziássemos um romance das sugestões formais que revelam os ambientes, as acções, os caracteres, para lhe expor nuamente

a intriga. O que faz estremecer e põe lágrimas nos olhos, de cada vez que se relê a morte de Luísa n'*O Primo Basílio*, não é certamente tanto a expiação da pobre adúltera e o desespero de Jorge, que já sabemos de cor e salteado, mas a mão segura com que Eça de Queirós nos põe, a cada nova leitura, diante da terrível situação. Reduzido à exposição das situações, o romance deixaria de ser romance como o soneto deixou de ser soneto, o que acarreta o problema das traduções, que inevitavelmente desfiguram a obra literária (traduttore — traditore...) e que devem ser tanto quanto possível uma recriação, apoiada em equivalências linguísticas.

Se a obra de arte literária se não deixa reduzir à mera exposição verbal, por maioria de razões se torna inviável exprimir verbalmente o que exprime uma composição musical ou um quadro. Nem sequer «descrever» o que uma composição ou um quadro exprimem. Uma sinfonia é indescritível por palavras. Quando muito podem interpretar-se-lhe as características mais gerais ou mais salientes, o que de maneira alguma substitui a audição da sinfonia. O mesmo para o quadro. Falar das cores e das intenções de um quadro não substitui a visão do quadro. Isto porque a linguagem da arte se exerce por meio de objectos artísticos que transcendem a análise conceptual (1).

Se passarmos agora a confrontar as artes entre si, verificaremos não faltarem obras inspiradas noutras pertencentes a ramos diversos; todas elas porém são obras novas, que também

(1) Cf. *Ap.*, 13 b, c.

não substituem aquelas em que se inspiram. Não é indiferente ver o Retábulo de Isenheim, de Matthias Grünewald, ou ouvir a *Sinfonia de Matias o Pintor*, de Hindemith; como não é indiferente assistir ao *Othello* de Shakespeare ou ao *Otello* de Verdi-Boito-Shakespeare; como não é indiferente ouvir os *Sonetos de Petrarca*, de Liszt, ou ler os três correspondentes autênticos sonetos que Petrarca escreveu; como não é indiferente ler as memórias da juventude de Gorky ou ver o filme que Donskoi delas extraiu com exemplar fidelidade; como não é indiferente contemplar a Catedral de Notre-Dame de Paris ou as telas de Monet a que serviu de motivo. Isto porque a arte não é o revestimento formal de um «conteúdo-assunto» (e se assim fosse interessaria sobretudo esse conteúdo-assunto), mas a expressão formal de experiências vitais (1).

A irreductibilidade do objecto artístico exclui necessariamente a ideia de progresso em arte. Se a obra de arte é uma forma de expressão, uma linguagem específica e variável de época para época, de artista para artista, se cada obra reflecte, numa forma única, correlativamente o momento histórico e a personalidade do autor, tirando dessa correlatividade a sua necessidade interna, não se concebe como, por que bitola, o progresso se mediria. E se o progresso humano avança de estádio em estádio, cada qual compreendendo o anterior, e a arte fica como testemunho desses estádios, mas com um carácter válido e presente, o progresso em arte limitar-se-á forçosamente ao aspecto dos reflexos do pro-

(1) Cf. *Ap.*, 13 b.

gresso humano ou ao do domínio técnico dos materiais, que não ao aspecto propriamente estético, expressivo. Quer dizer: o facto de o objecto artístico ser único, insubstituível, por ser a expressão necessária de um determinado conjunto de infinitas motivações individuais, sociais e epocais, insusceptíveis de repetição, que mais ou menos esgota, que mais ou menos traduz, impede que o consideremos excedido por outro objecto artístico correspondente a outras motivações ou a técnicas mais evoluídas. O progresso acha-se na evolução humana e no avanço tecnológico, não na arte que traduz as circunstâncias dessa evolução com os meios de que contemporaneamente dispõe. Existe, por exemplo, progresso técnico na passagem da monodia para a polifonia, mas a monodia medieva exprime tão cabalmente como a polifonia renascentista a condição humana nas circunstâncias em que uma e outra se geraram. E em certas manifestações de arte, separadas embora por abismos de amplitude, de significação e de projecção, a expressividade atinge um tal ponto de enriquecimento, a obra alcança um tal carácter de necessidade, uma tal conexão entre os seus elementos, que se torna mesmo extremamente melindroso emitir sobre elas juízos de valor comparativos. Já Taine observava: «Que preferir? É qual o carácter superior: a graça encantadora da felicidade transbordante, a grandeza trágica da energia altiva, ou a profundidade da simpatia inteligente e requintada? Todos correspondem a alguma porção essencial da natureza humana» (1). Como estabelecer con-

(1) *Philosophie de l'Art*, ed. cit., vol. II, pág. 232. (5.ª parte, Cap. I, 1).

frontos hierárquicos entre a grandeza avassaladora da 9.^a Sinfonia de Beethoven e o delicioso lirismo dos *Lieder* de Schubert seus contemporâneos? Entre o misticismo trágico de uma *Paixão* de Bach e, duzentos anos mais tarde, o requinte sensorial de um Prelúdio de Debussy? Entre um soneto de Camilo Pessanha, ou todas as poesias de Camilo Pessanha, e *A Divina Comédia* de Danté; entre uma peça de Shakespeare e uma peça de Salacrou; entre um *Lied* de Schumann, ou todos os *Lieder* de Schumann, e uma ópera de Verdi; entre uma tela de Watteau, ou todas as telas de Watteau, e um fresco de Miguel Ângelo; entre a Catedral de Chartres e a Igreja-jinha da Conceição, em Tomar? A que termos de comparação recorrer? Ao coeficiente de riqueza expressiva atingido? Convém não esquecer contudo que, no próprio particularismo da expressão artística, há uma riqueza do particular (Camilo Pessanha, Watteau, Chopin) e uma riqueza do geral (Beethoven, Miguel Ângelo, Shakespeare), que ocupam posições opostas mas por igual importantes e dialèticamente necessárias na caracterização humana. Riqueza de expressão que tanto pode existir numa esfera de sentimentos e ideias que, no seu restrito âmbito, ganhe em diferenciação e matizado, como nas vastas alegorias. Sob este ângulo torna-se de facto impossível dizer que Camões é *melhor* que Verlaine ou que a sua obra é *mais bela*. Trata-se de «medidas» diferentes, não de riqueza de expressão, mas de largueza, e apenas será lícito afirmar que Camões é *maior* que Verlaine, que a sua arte é mais importante, mais vasto o seu génio. E ainda outra vez vem a propósito recorrer a esse finíssimo observador das coisas estéticas

que foi Diderot. Argumentava ele: «a pequenez e a grandeza em nada contam sempre que o ser é solitário, ou quando, sendo indivíduo de uma espécie numerosa, se considere solitariamente» (1). Ora, sendo a obra de arte um objecto único, e desde que se trate de obras-primas, de obras que sejam a expressão justa da sua própria necessidade, confrontá-las equivale a traí-las, equivale a aplicar-lhes um estalão ideal que abstractamente as desliga das suas funções estéticas, das suas raízes psicológicas, da sua inserção social e cultural. Qualquer confronto estético se torna de facto absurdo entre a dúzia de impeccáveis *Lieder* a que quase se restringiu o surto criador de um Duparc e o caudal inexaurível da produção de um Bach; entre as obras de quaisquer artistas que integralmente se tenham realizado, dizendo a seu modo o que tinham para dizer, legando-nos o muito ou o pouco de um tesouro de pedrarias verdadeiras. A questão está em que sejam efectivamente verdadeiras. Com razão adverte Benedetto Croce, no seu livro *A Poesia*, que «em poesia, um pequeno *Lied* de Goethe vale infinitamente mais do que os grandiosos *Don Carlos*, *Wallenstein* ou *Jungfrau von Orléans* (de Schiller); e nenhuma ditirâmbica eloquência apologética conseguirá persuadir do contrário a ingénua e segura consciência do belo» (2).

(1) *Traité du Beau*, ed. cit., pág. 1132.

Cf. *Ap.*, 4 g.

(2) Benedetto Croce — *La Poésie*, trad. francesa do italiano por D. Dreyfus. Presses Universitaires de France, Paris, 1951. Pág. 232. (Notas ao Cap. III, VI).

Esta «ingénua e segura consciência do belo» não é mais afinal do que a comunicabilidade directa e sensível proporcionada pelo objecto artístico graças à sua forma. No entanto, para que a comunicabilidade se estabeleça, necessário se torna, da parte do espectador, do leitor ou do ouvinte, uma sensibilidade apurada. Não faltará quem não seja capaz de ver numa pintura do presente ou até do passado mais do que traços e manchas. Proudhon vociferava contra a literatura porque nela não vislumbrava «senão a arte de encadear palavras e períodos. Por si mesma ela não possui nem ideia nem poder; é um instrumento incapaz, por si próprio, de produzir seja o que for» (1). E a música merece ao cepticismo intelectualista de Huxley a seguinte descrição irónica no romance *Point counter point*: «E o grande Pongileoni colou os lábios à flauta, num beijo viscoso. Soprou no orifício e a coluna de ar cilíndrica vibrou; as meditações de Bach encheram a quadra. (...) Uma beleza, uma bondade, uma unidade que nenhuma investigação pode descobrir, que desafia a análise, mas de cuja realidade o espírito de vez em quando, súbitamente, esmagadoramente, se convence. (...) Será ilusão ou a revelação da verdade mais profunda? Quem sabe? Pongileoni sopra, os rabequistas friccionam as crinas enresinadas nas tripas de carneiro tensas: ao longo da extensa Sarabanda o poeta medita tranquilamente a sua adorável e consoladora certeza» (2).

(1) *Le rôle des lettres*, in *La pensée vivante de Proudhon*, ed. cit., vol. II, pág. 133.

(2) Aldous Huxley — *Point counter point*, Modern Library, Nova Iorque. Págs. 27 e 28 (Cap. II).

Para que a pintura deixe de ser apenas tintas sobre uma superfície, a literatura mero encadeamento de palavras e períodos, a música enganadora vibração de colunas de ar ou de cordas de tripa, é preciso, em primeiro lugar, que a sensibilidade não fique indiferente ao estímulo recebido. Não basta, porém, uma sensibilidade apurada. A arte só «convence» quando a visão ou a audição não param no objecto artístico. É preciso ver e ouvir para além do objecto, ir até ao que ele significa, até ao que ele sugere. E para tanto impõe-se também uma sensibilidade cultivada, não apenas no que se refere a uma imprescindível convivência com as formas artísticas, mas no que implica uma experiência geral conveniente.

A beleza não é universal. O artista, quando cria, fá-lo para homens da mesma época e do mesmo meio, aurindo nesse meio a seiva da sua obra, e daí que toda a arte acuse características nacionais mais ou menos acentuadas. Para uma sensibilidade esteticamente afeita, a espontaneidade da comunicabilidade artística depende de afinidades práticas com o criador; mas se entre a obra de arte e o público se cava um fosso proveniente de diferenças de meio, de época, de interesses ou de gosto, se as afinidades deixam de existir, então para que haja comunicabilidade espontânea impõe-se, por parte do público, uma cultura capaz de suprir tais afinidades. E se a obra de arte adquiriu, a partir do conjunto de circunstâncias que lhe deram origem, aquele profundo significado humano adstrito a um objecto artístico que se não deixa esgotar pela análise, este guarda reservas de comunicabilidade que dão margem a que outros meios e outras épocas

o assimilem, descobrindo-lhe um conteúdo novo. O problema do conteúdo volta assim a pôr-se: este apresentar-se-ia, afinal, como historicamente mutável e não em necessária correlação com as motivações da obra, parecendo furtar-se ao condicionalismo da génese artística e assumir a aparência de entidade indefinida e transcendente. Mas já vimos que o conteúdo é indissociável da forma, ou seja, da própria matéria expressiva do objecto artístico. Ora, sendo o objecto artístico um objecto dirigido à sensibilidade, o seu conteúdo só se manifesta pelas virtualidades da forma apreendidas nas relações estabelecidas entre o objecto e um sujeito, acontecendo apenas que varia de sujeito para sujeito a maneira de sentir e de fruir a forma nas suas referências objectivas à realidade de que faz parte. Consequentemente o conteúdo aparece-nos, em última análise, como consistindo nas referências da forma à realidade, referências que cada época e cada indivíduo interpreta a seu modo. Certas obras do passado, como as de Shakespeare, tiveram um sentido político muito acentuado, que hoje só ao estudioso interessa, mas a que não é indiferente o facto de ainda hoje nos comoverem, porquanto importou no processo da sua elaboração. O certo é, porém, que não lemos *As Alegres Comadres de Windsor* ou o *Hamlet* com os olhos de um espectador isabelino. Uma estátua ou uma tragédia grega não representam para nós o que representariam para os gregos de antanho, e carregaram-se, através dos tempos, das concepções e do prestígio que os séculos lhes foram acumulando. Por outro lado, ao longo da história, a arte do passado goza de períodos de favor intermitentes, que correspondem a analo-

gias descobertas entre as preocupações, as tendências e o gosto desses períodos históricos, e as preocupações, as tendências e o gosto de que aquela arte dá conta (1).

Chegamos pois à conclusão de que, embora a beleza não seja universal, certas manifestações de arte atingem uma larga ressonância que lhes confere validade universal, precisamente porque foi no particularismo da sua génese que se enriqueceram de significado humano. E a necessidade, a validade e a irredutibilidade que marcam a arte têm origem nas particulares contingências das reacções ideo-afectivas do artista ao seu meio social e natural, reacções concretizadas num objecto-testemunho que, por conseguinte, contribui para que o homem se reconheça e reconheça o que o rodeia.

(1) Cf. *Ap.*, 10 c.

V

Conclusão

Vimos de que maneira a arte se apresenta como uma actividade necessária, válida e irreduzível: necessária de uma necessidade que lhe advém de corresponder às exigências da sensibilidade; válida de uma validade humana e social, porque, embora originariamente exigida pela sensibilidade, portanto de mera aparência lúdica, se carrega de incidências de toda a ordem que a elevam à condição de um testemunho, mas um testemunho que se distingue por superar os seus condicionalismos genéticos, mantendo-se vivo e presente; irreduzível de uma irreduzibilidade proveniente da singularidade do objecto artístico, que não admite um sistema de equivalências conceptuais, como aquele em que se baseia a linguagem lógico-gramatical.

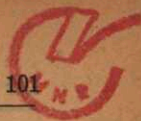
Resumindo, teremos pois que a arte consiste em objectos criados pela sensibilidade cultivada, nas circunstâncias da prática social, que directamente se oferecem à sensibilidade cultivada, proporcionando uma comunicabilidade directa, sem conceito; cujas referências formais à realidade, subjectiva e objectiva, determinam, no sujeito

que os frui, estados ideo-afectivos que correspondem a uma revelação espontânea das virtualidades do ser humano nas suas relações vitais; e cuja beleza depende da intensidade daquelas referências.

Trata-se de noções para que parcelarmente contribuiu, com preciosas achegas, a exegese de um Diderot, um Kant, um Hegel, um Schopenhauer, um Taine. Mas a qualquer deles faltou poderem abarcar o problema no seu conjunto e na sua exacta perspectiva histórico-social; certos aspectos parcelares foram desta maneira tomados pelo todo e erigidos em categorias absolutas, porque desrelacionados das globais ingerências do fenómeno estético. Começavam apenas a enxergar-se os dados concretos em que assenta a criação, a comunicabilidade e a função artísticas, que a actual mentalidade científica vai desembaraçando dos prejuízos metafísicos do passado. Mas também não é menos verdade que a especulação filosófica chegou, ao longo do seu milenário exercício, a algumas conclusões basilares: o belo radica na sensibilidade (Hume, Hutcheson, Baumgarten, Diderot, Marx, Alain, Lefèbvre) e apreende-se sem conceito (Kant, Marx, Schopenhauer, Alain, Servien, Lefèbvre); a arte apresenta-se como um fenómeno social (Aristóteles, Diderot, Hegel, Marx, Taine, Plekhanoff, Lefèbvre) que, no indivíduo, assume um carácter de descarga e compensação fisiopsíquicas (Aristóteles, Rousseau, Hegel, Freud, Pavlov).

Apelar, aliás, para o conhecimento científico não envolve a pretensão de reclamar para a estética o estatuto de ciência.

Vieira de Almeida situou com rigor a questão: «A estética não é essencialmente normativa,



porque, não só na lógica mas cronològicamente, a obra de arte precede qualquer norma estética formulada, e portanto qualquer doutrina estética; e também não é ciência, porque as ciências indutivas devem atingir leis e não normas práticas. No entanto, existem normas estéticas, e esse facto irrecusável tem de considerar-se» (1).

O que todavia entendemos por uma estética científica é a que estabeleça condições de geral explicação, verificadas na inter-relação histórica da sociedade e da evolução das artes, e que, recorrendo aos dados das ciências do homem, forneça quadros objectivos de reflexão acerca das movediças e subtis relações entre a arte e a pluralidade das suas repercussões e dos seus factores biopsíquicos, históricos, sociais, gnosiológicos, éticos ou políticos.

Uma disciplina semelhantemente orientada não deixará de ser prestante quer ao público quer ao artista: ao público, dando-lhe elementos de compreensão que favoreçam a comunicabilidade espontânea; ao artista, levando-o à meditação e à avaliação das incidências práticas e teóricas, subjectivas e objectivas, da sua inspiração e do seu ofício.

O próprio artista, aliás, tem vindo progressivamente a tomar consciência da conexão necessária entre a arte e o processo humano e social, o que, longe de lhe ser funesto, o liberta, porquanto a consciência da natureza dos seus estímulos e das suas peias lhe abre o caminho de, ao realismo já de si implícito na função artística, acrescen-

(1) Vieira de Almeida — *Filosofia da Arte*, ed. cit., pág. 47.

tar um realismo voluntário, reflectido e actuante, pela participação vital no processo prático e teórico em que o homem se esforça por plenamente se realizar — sob condição de que não violento, porém, com o pensamento teórico, as fontes práticas, misteriosas e ocultas, da beleza, que brotam de uma manifestação espontânea, natural, do ser humano, e não de uma determinação da inteligência.

Apêndice

1. A CONCEPÇÃO PLATÔNICO-SOCRÁTICA DO BELO.

a Admitamos que todos os auditores me concedam a razão. Permite-me, no entanto, Hípias, que retome por minha conta o que acabas de dizer. Suponhamos que ele (*um suposto contraditor*) me dirige a pergunta seguinte: «Responde-me, Sócrates; se todas as coisas que qualificas como belas o são com efeito, não existirá uma beleza em si que as faça belas?» Deverei acaso responder-lhe que se uma mulher jovem é bela é porque existe uma beldade pela qual todas as coisas belas são belas? (...) Dir-me-á: «Se houvesse perguntado, em primeiro lugar, Sócrates, que coisa existe indiferentemente bela ou feia, a resposta que acabas de me dar seria justa. Mas o belo em si, o que adorna toda a coisa e a faz parecer bela comunicando-lhe a sua própria qualidade ou virtude, acreditarás tu que seja uma mulher jovem, uma égua ou uma lira?»

b (...) «O meu sábio Sócrates — dir-me-á o meu opositor —, o marfim e o ouro embelezam as coisas quando são aplicadas a propósito e fazem-nas felas no caso contrário, não é verdade?» (...) «Qual será a mais conveniente — dir-me-á ele então —, para a bela marmita de barro de que falávamos há pouco, quando nela se cozinhem belos legumes: uma colher de ouro ou uma colher de pau de figueira?» (...) De facto, Hípias, é insupportável! Mas seja como for, que deveremos dizer-lhe?

Das duas colheres, qual será a mais conveniente, para os legumes e para a panela? Não será a de pau de figueira? Esta dá ao caldo um odor agradável, e além disso, com ela não há o risco de se quebrar o fundo da marmitta, derramar a sopa, apagar o lume e privar os convivas dum prato apetecível; com a colher de ouro, há todos esses riscos, de modo que, em meu entender, é de facto a colher de madeira que convém mais (...).

Agora dá-me a conhecer o que ias dizer. Porque, depois da nossa derradeira resposta, se lhe disser que o belo é o ouro, já não veremos, parece-me, em que o ouro poderá ser mais belo do que a figueira.

c «Eu (o *suposto contraditor*) interrogava-te acerca do belo em si, acerca da beleza que, aliando-se a qualquer objecto, faz com que ele seja belo, quer se trate de pedra ou de madeira, dum homem ou de um deus, duma acção ou de uma ciência (...).

d Se a conveniência concede a um objecto uma beleza mais aparente do que real, é, nesse caso, uma mistificação da beleza; não pode ser, por consequência, o que indagamos, Hípias; porque o que visamos descobrir é o que faz com que as coisas belas sejam belas, assim como as coisas grandes o são por uma certa superioridade relativa a outra: mesmo que o não pareçam, são necessariamente grandes. Assim, também procuramos uma beleza capaz de tornar belas todas as coisas que a possuam, quer pareçam belas ou não. E essa beleza que devemos visar descobrir. Ora não pode ser a conveniência, pois que esta, segundo tu mesmo o reconheces, faz parecer os objectos mais belos do que são e dissimula a sua fisionomia verdadeira.

e Por mim digo (...) que o belo é útil. Eis o que me conduz a esta hipótese: os olhos que chamamos belos não são aqueles que, por doença ou acidente, são incapazes de ver coisa alguma, mas sim aqueles que possuem a faculdade de ver com nitidez, e para isso nos servem; não é verdade? (...) Do mesmo modo, se nos referirmos ao conjunto do corpo, chamaremos belo aquele que for apto para a corrida ou para a luta; relativamente aos animais, chamaremos belos: um cavalo, um galo, uma codorniz, e, do mesmo modo, todos os utensílios, todos

os instrumentos de locomoção apropriados à terra e ao mar, embarcações de comércio e de guerra, todos os que se relacionam com a música e outras artes, o mesmo diremos dos costumes e das leis, e sempre à luz do mesmo princípio: considera-se cada um destes objectos na sua natureza, no seu fabrico, no seu estado presente, e, o que se reconhece como útil, chama-se indiferentemente belo e útil, desde que serve para determinados fins e em determinadas circunstâncias, ao passo que chamamos feio ao que não serve, sob aspecto algum, para coisa alguma.

(...) Isso equivale, então, afinal, ao vantajoso, não é assim? (...) Nestas condições, os belos corpos, as belas instituições, a ciência e todas as outras coisas que enumeramos serão belas porque são vantajosas? (...) Por consequência, o *belo*, segundo o nosso parecer, é o *bom*, isto é, o vantajoso. (...) Mas o vantajoso é o que produz o bem? (...) Se, portanto, o belo é a causa do bem, o bem é produzido pelo belo. E é por isso, suponho, que se procura a sabedoria e todas as belas coisas; é que o efeito que elas produzem e criam — quero dizer: o bem — merece ser procurado; de modo que, em última análise, o belo dir-se-ia alguma coisa como o pai do bem. (...) Mas repara nisto, que não é menos notável: que o pai não é o filho, nem o filho o pai. (...) E repara ainda que a causa não é o efeito, nem o efeito a causa. (...) Logo, caríssimo amigo, o belo não é o bom — e o bom não é o belo.

.....

f De resto, julgo vislumbrar uma solução. Ei-la: supozhamos que chamávamos belo ao que nos dá prazer, não todas as espécies de prazer, mas aqueles que nos vêm do ouvido e da vista. Que te parece? É incontestável, Hípias, que os homens belos, as belas cores, as belas obras de pintura ou de escultura, encantam o nosso olhar; e que os belos sons, a música sob todas as formas, os belos discursos, as belas fábulas, nos dão igualmente prazer; de maneira que se respondêssemos ao nosso obstinado adversário: «Meu caro amigo, o belo é o prazer concedido pelo ouvido e pela vista», talvez vencêssemos, finalmente, a sua opposição intratável. (...) Vejamos então: se se tratar de costumes ou de leis que acharmos belas, poderemos dizer que a sua beleza resulta dum prazer que nos seja dado pelo ouvido ou pela vista?

Não haverá nessas coisas alguma coisa de diferente? (...) Vou explicar-te a ideia ainda que insignificante que me surgiu. As nossas impressões relativas aos costumes e às leis não são talvez de feição diferente das que nos provêm do ouvido e da vista. Mas, admitindo a tese que coloca o belo nas sensações desta espécie, deixemos de lado o que diz respeito às leis. Qualquer pessoa, o meu opositor ou outro qualquer, nos dirá talvez: «Por que razão defines o belo como sendo unicamente esta parte do agradável que dizes e te recusas a reconhecê-lo nas outras sensações, naquelas que se relacionam com o comer e o beber, o amor e outros prazeres análogos? Não serão elas também agradáveis? Porventura admities que há sômente prazer nos ouvidos e nos olhos?»

- g Basta, Hípias: contentemo-nos em verificar que o caso presente é como digo, embora os outros não o sejam. Dizia eu, com efeito, se bem te recordas do ponto de que partimos, que, no prazer produzido pela vista e pelo ouvido, a beleza não provém dum carácter peculiar em cada uma de essas formas de prazer, embora estranha ao conjunto, nem de um carácter que seja pertencente ao conjunto sem o ser de cada uma das partes, mas, sim, que era forçoso que esse modo de ser pertencesse simultâneamente ao conjunto e aos componentes, — pois foste o primeiro a reconhecer que a beleza se achava ao mesmo tempo em cada uma das formas e nas duas conjuntamente. Daí concluí que, se ambas têm beleza, é por efeito de uma essência que pertence a uma e outra, e não de uma essência não existente em uma delas. Persisto na minha opinião. Responde-me, pois, ainda uma vez: se os prazeres da vista e do ouvido são belos, considerados juntos ou isoladamente, não será verdade que o que faz a sua beleza deve estar ao mesmo tempo nos dois, em conjunto, e em cada um?

- h Seja como for, Hípias, há, pelo menos, um proveito que julgo ter tirado desta troca de impressões (...): é o de compreender melhor o provérbio que diz: «o belo é difícil».

(Platão — *Hípias Maior*, trad. port. de Sant'Anna Dionísio. Seara Nova, Lisboa, 1945).

- i (...) Vou revelar-te, Ion, o que penso acerca do assunto que nos ocupa. O que se passa, ao certo, é que

essa faculdade que em ti existe de bem falar de Homero não é de modo algum uma arte, mas sim o que eu dizia há pouco: um poder divino que te impulsiona, como no caso da pedra a que Eurípedes chamou «magnética» e mais conhecida por pedra de Héracles. Esta pedra, de facto, não se limita a atrair simplesmente os anéis de ferro, mas faz ainda passar por eles um poder que os torna capazes de produzir o mesmo efeito que produz a pedra e atrair outros anéis; de tal sorte que por vezes se forma uma comprida cadeia de anéis suspensos uns dos outros, quando é da pedra em questão que depende o poder que reside em todos eles. (...) Aprende que não é por um efeito da arte, mas sim porque um Deus os habita e os possui, que todos os poetas épicos, os bons, entenda-se, compõem todos esses belos poemas, e o mesmo sucede também com os bons autores de cantos líricos. (...) Assim, na medida em que não é por um efeito da arte que dizem tantas e tão belas coisas sobre os assuntos de que falam (como tu acerca de Homero), mas por efeito de uma graça divina, cada um deles não é capaz de uma bela criação senão na senda em que a Musa o encaminhou: um no ditirambo, outro nos cânticos de louvor, este nas canções dançadas, aquele na epopeia, aqueloutro na sátira. Mas, nas outras sendas, cada um deles não vale grande coisa.

.....

Diz-me cá ainda, Ion, e livra-te de dissimular sobre a pergunta que vou fazer-te. Quando declamas na perfeição versos épicos e comoves ao mais alto ponto os espectadores (...) estás porventura na inteira posse da tua razão ou fora de ti, e a tua alma, que um Deus habita, não se crê ela misturada aos factos de que falas (...)? E diz-me cá, Ion, seremos obrigados a declarar que está na inteira posse da sua razão esse homem que (...) chora (...) ou que tem medo de tudo no meio de vinte mil pessoas que lhe não querem nenhum mal (...)? (...) Mas sabes tu que são os mesmos efeitos que vós realizais na maioria dos espectadores? (...) Sabes que esse espectador é o último dos anéis de que eu há pouco dizia que recebem uns dos outros o poder a eles comunicado pela pedra de Héracles? O anel do meio és tu, o rapsodo, o actor. Quanto ao primeiro anel, é o poeta em pessoa.

(Platão — *Ion*, in *Œuvres Complètes*, ed. cit.).

7 Ora pois, caros amigos, que me dizeis ao seguinte ponto? Todas as acções, em absoluto, que têm por objectivo uma vida isenta de penas e agradável, não serão belas? E o que constitui uma bela obra não será bom e útil?

.....

Ora se na verdade é belo, é também bom, conforme anteriormente concordámos: chegámos de facto a acordo que as belas acções são todas, sem excepção, boas.

(Platão — *Protágoras*, in *Œuvres Complètes*, ed. cit.).

m É talvez lisonjeiro ser eu (*Diótima*) a iniciar-te, também a ti, Sócrates, nos mistérios do amor; mas no que respeita ao último grau, a contemplação, que para quem segue o bom caminho é o seu fim, não sei se a tua capacidade chega para tanto. Não obstante, vou continuar, disse ela, sem deixar esfriar o meu zelo; tenta seguir-me, se puderes. Quem quer deseje, prosseguiu ela, alcançar tal fim pelo bom caminho, deve principiar, desde a sua juventude, por procurar os corpos belos. Desde começo, se for bem dirigido, deve amar apenas um único corpo e, a propósito dele, engendrar belos discursos. Depois, observará que a beleza de um corpo qualquer é irmã da beleza de um outro; com efeito, se convém procurar a beleza da forma, só um bronco não veria que é a mesma e idêntica a beleza de todos os corpos. Quando estiver convencido desta verdade, deve tornar-se amante de todos os corpos belos, e fazer passar a segundo plano, como coisa pouco valiosa, esse amor violento de um só, que apenas merece desdém. Em seguida, impõe-se que considere a beleza das almas como mais preciosa que a dos corpos, de tal modo que uma alma bela, mesmo num corpo desprovido de graças, lhe baste para atrair o seu amor e as suas sollicitudes, e o leve a discursos capazes de tornarem melhor a juventude. Por aí, é levado a olhar a beleza das acções e das leis, a ver que esta é semelhante a si mesma em todos os casos, e, por consequência, a encerrar a beleza do corpo como coisa pouca. Das acções humanas, passará às ciências e também reconhecerá nelas a beleza; chegado deste modo a uma visão mais larga da beleza, deixará de ater-se à beleza de um único objecto, e deixará de amar, com os sentimentos estreitos

e mesquinhos de um escravo, uma criança, um homem, uma acção. Voltado, desde então, para o Oceano da beleza e contemplando os seus múltiplos aspectos, produzirá, incessantemente, belos e magníficos discursos e os pensamentos jorrarão fluentemente do seu amor da sabedoria, até que, por fim, o espírito fortalecido e engrandecido aperceba uma ciência única, que é a ciência do belo. Tenta, disse ela, prestar-me a maior atenção de que sejas capaz.

Aquele que, no caminho do amor, depois da contemplação das coisas belas numa gradação regular se tiver guindado até aqui, ao chegar ao termo supremo, verá súbitamente uma beleza de natureza maravilhosa, aquela mesma, Sócrates, que era o fim de todas as suas anteriores canseiras, beleza eterna, que ignora o nascimento e a morte, que não sofre nem acréscimo nem diminuição, beleza que não é bela, por um lado, feia por outro, bela num tempo, feia noutro, bela de um ponto de vista, feia de outro, bela em tal lugar, feia noutro, bela para estes, feia para aqueles, beleza que se não apresenta a seus olhos como uma face, nem com mãos, nem como uma forma corporal, nem como um raciocínio, nem como uma ciência, nem como uma coisa que existe noutrem, por exemplo, num animal, na terra, no céu ou em qualquer outra coisa; beleza que, pelo contrário, existe em si mesma e por si mesma, simples e eterna, da qual participam todas as outras coisas belas, de tal modo que o seu nascimento ou a sua morte não significam para ela nem acréscimo nem diminuição, nem alteração de qualquer espécie. Quando nos alçamos de coisas sensíveis, por um amor bem entendido dos jovens, até essa beleza, e principiamos a apercebê-la, estamos bem próximos de alcançar o fim; porque o verdadeiro caminho do amor, quer nos dêmos a ele espontâneamente, quer por ele sejamos conduzidos, consiste em partir das belezas sensíveis e subir incessantemente a esta beleza sobrenatural, passando como que por degraus de um corpo belo a dois, de dois a todos, seguidamente, dos corpos belos às belas acções, depois das belas acções às belas ciências, para nos elevarmos dessas ciências à ciência, que não é outra coisa senão a ciência da beleza absoluta e para finalmente conhecermos o belo tal qual ele é em si mesmo.

(Platão — *Banquete*, trad. port., in *Breve Antologia Filosófica*, III vol. (*Ética, Estética e Metafísica*), organizada por Joel Serrão e Rui Grácio. Seara Nova, Lisboa, 1957).

- n Vou, pois, tentar mostrar-te a espécie de causa que procurei com afã, reportando-me ao que tenho muitas vezes repetido, para partir deste ponto, baseado na existência do belo em si e por si, do bom, do grande e de tudo o mais. (...) Considera então a consequência que daqui resulta, tornou Sócrates; e vê se te parece o mesmo que a mim. Se existe alguma coisa bela, além do belo em si, é evidente que a causa da sua beleza não pode ser outra que a participação daquele belo essencial; e o mesmo digo de todas as demais qualidades. (...) Então, prosseguiu, não compreendo, nem posso conceber aquelas outras causas sábias; e, se alguém me disser que uma coisa é bela em virtude de sua cor brilhante, de sua forma ou por outro motivo análogo, ponho de parte todas essas razões, que me perturbam, e aferro-me com lhanza e naturalidade, talvez até ingenuamente, apenas a esta: que nada mais a torna bela do que a presença ou participação daquele belo, realizada de qualquer modo que seja (sobre o que ainda nada posso assegurar, a não ser que todas as coisas belas recebem do belo a sua beleza). (...) Diz-me agora: Adicionando-se uma unidade a outra, não terias dificuldade em afirmar que a adição era a causa de resultarem 2; ou, dividindo-se ela, que a divisão produzia o mesmo efeito? E não declararías em altas vozes que desconheces outra causa da existência de cada coisa, além da participação da essência própria de cada uma, da qual deve participar? E que nestes casos não sabes outro motivo de resultarem 2 do que a participação da dualidade, da qual participa necessariamente o que deve ser 2, bem como da unidade o que deve ser 1?

(Platão — *Fédon*, trad. port. do grego pelo P.* Dias Palmeira, Biblioteca Filosófica, ed. Atlântida, Coimbra, 1957).

- o Eis em todo o caso como se apresenta a evidência do que, a este respeito, é para mim evidente: na região do cognoscível, mesmo no extremo, a natureza do Bem, que custa a ver, mas que, uma vez vista, aparece à razão como sendo em definitivo a causa universal de toda a rectidão e de toda a beleza; no visível, geradora da luz e da soberania da luz, sendo ela mesma soberana no inteligível, distribuidora de verdade e de inteligência; ao que eu acrescentava que é necessário tê-la visto se

quisermos agir com sabedoria, seja na vida privada, seja na vida pública.

(Platão — *A República*, in *Œuvres Complètes*, ed. cit.).

p Quanto ao Divino, é o que é belo, sábio, bom, e tudo o que é do mesmo género.

(Platão — *Fedro*, in *Œuvres Complètes*, ed. cit.).

q (...) Tudo quanto em determinada altura se diz que existe compõe-se de um e de vários, e, por outro lado, possui em si, ligados à sua natureza própria, limite e ilimitação; por consequência, devemos, uma vez que as coisas estão organizadas desta maneira, admitir em cada caso e para todas as coisas a existência de uma natureza única e procurá-la sem descanso (...).

(...) Em qualquer combinação, e realizada seja de que modo for, não atingir a medida e a proporção equivale à ruína de cada um dos elementos combinados e, para começar, da própria combinação. De facto, nem chega a ser uma combinação; mas sendo uma verdadeira confusão em que nada está combinado, essa pretensa combinação é sempre fatal aos componentes. (...) Acontece agora que a virtude própria do Bem veio refugiar-se-nos na natureza do Belo. Porque, em toda a parte, medida e proporção têm como resultado produzir beleza e excelência. (...) Por outro lado, como dissemos, na combinação a verdade encontra-se misturada com a medida e a proporção. (...) Por consequência, caçadores que nós somos, à falta de podermos agarrar o Bem sob uma forma única, agora que o agarrámos sob a triplíce forma da Beleza, da Proporção e da Verdade, digamos que aquela realidade seria muito justamente considerada por nós como sendo a causa do que faz parte da mistura, e que é esta a razão pela qual, sendo essa razão um bem, a mistura se tornou no que é.

(Platão — *Fílebo*, in *Œuvres Complètes*, ed. cit.).

2. A ARTE E O BELO, SEGUNDO ARISTÓTELES.

a A epopeia, a tragédia, e ainda a comédia, a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas

das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam diversamente e não do mesmo modo.

Pois assim como alguns imitam muitas coisas, exprimindo-as com cores e figuras, e outros, com a voz (por arte ou por costume), assim também acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando tais elementos separada e conjuntamente. Por exemplo: só de harmonia e ritmo, usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afecções e acções.

.....

- b Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças, e quanto a carácter, todos os homens se distinguem ou pelo vício ou pela virtude), necessariamente também sucederá que os poetas imitem os homens melhores, piores, ou iguais a nós, como o fazem os pintores. Polignoto representava os homens, superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas diferenças, e que cada uma delas há-de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira.

Porque, tanto na dança como na aulética e na citarística, pode haver tal diferença; e assim também nos géneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou verso.

.....

- c Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e todos os homens se comprazem no imitado.

A prova é o que acontece perante o artefacto: nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, as representações de animais ferocíssimos e de cadáveres. A causa é que o aprender não só muito

apraz aos filósofos, mas também igualmente aos demais homens, se bem que muito menos participem dele. E efectivamente, tal é o motivo por que se deleitam ante as imagens, pois, olhando-as, podem apreender e discorrer sobre que seja cada uma delas, como, por exemplo, dizer que isto é tal. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-sòmente da habilidade da execução, da cor, ou de qualquer outra causa.

Sendo pois a imitação própria da nossa natureza, e a harmonia e o ritmo (porque é evidente que os metros são partes do ritmo), os que ao princípio se sentiram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos.

d É pois a tragédia imitação de acções de carácter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efectua, não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (catarse) desses sentimentos.

Podem surgir o terror e a piedade por efeito do espectáculo cénico, mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque a fábula deve ser composta de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos tremam e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. (...) Ora como o poeta deve buscar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, suscitados pela imitação, bem se vê que é na mesma composição dos factos que se ingerem tais emoções.

e Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de carácter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são; assim fizeram de Aquiles, paradigma de rudeza, Agatão e Homero.

A tudo isto é preciso atender, e mais ainda às regras concernentes às sensações que necessariamente acompanham a poesia (...).

.....

f O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso adoptará sua imitação um destes três objectos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser.

.....

g Em suma, o impossível deve ser considerado: ou em relação à poesia, ou ao melhor, ou à opinião. Na poesia, com efeito, é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens, quais Zêuxis os pintou; esses, porém, correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado. E depois, a opinião comum também justifica o irracional, além de que, às vezes, irracional parece o que o não é, pois verosimilmente acontecem coisas que inverosímeis parecem.

(Aristóteles — *Poética*, trad. port. do grego por Eudoro de Sousa. Guimarães Editores, Lisboa).

3. A ARTE E O BELO, SEGUNDO LESSING.

a Quem primeiro comparou a pintura à poesia era homem de gosto apurado, no espírito do qual estas artes produziam análogos efeitos. Verificava que uma e outra nos oferecem como presentes coisas ausentes, nos dão a aparência como realidade, nos agradam, enfim, enganando-nos.

O segundo a compará-las, querendo penetrar no âmago do nosso prazer, descobriu que tanto a pintura como a poesia provêm da mesma e única fonte. A beleza, cuja noção nos vem em primeiro lugar dos objectos materiais, possui regras gerais que se aplicam a várias coisas: às acções, aos pensamentos, bem como às formas.

Um terceiro, ao reflectir sobre o valor e a distribuição destas regras gerais, observou que umas predominam na pintura, outras na poesia, e que, por conseguinte, mediante umas, a poesia pode vir em auxílio da

pintura, e, mediante outras, a pintura pode vir em auxílio da poesia, recorrendo a comentários e exemplos.

O primeiro era o amador; o segundo, o filósofo; o terceiro, o crítico.

.....

b O artista grego pintava apenas o belo; e até o belo vulgar, o belo dos géneros inferiores, não era para ele mais do que um assunto accidental, um exercício, uma distracção. O que na sua obra devia agradar era a perfeição do próprio objecto; demasiado grande para pretender que o espectador se contentasse com o frio prazer que nasce do parecido, da reflexão sobre a habilidade da execução, nada lhe era mais caro, nada lhe parecia mais nobre que a finalidade da arte.

«Quem quererá pintar-te quando ninguém te quer ver?», dizia um antigo poeta epigramático, ao falar de um homem disforme. Mas um artista moderno diria: «Ainda que sejas o mais disforme possível, isso não me impedirá de pintar-te. Ainda que ninguém te queira ver, desejarão no entanto ver o meu quadro, não porque te represente, mas por ser uma prova do meu talento, que foi capaz de reproduzir com tanta exactidão semelhante monstro».

.....

c Apenas queria estabelecer, de uma maneira sólida, que entre os antigos a beleza era a primeira lei das artes plásticas.

Assente isto, deduz-se necessariamente que qualquer outra consideração que ao mesmo tempo possa influir nas artes plásticas, se é incompatível com a beleza, lhe deve ceder por completo o lugar, e, se não é incompatível com ela, deve pelo menos estar-lhe subordinada.

Limitar-me-ei a analisar a expressão. Há paixões e graus de paixão que se traduzem no rosto por horríveis esgares e que dão a todo o corpo uma attitude tão violenta que destrói todas as belas linhas dos contornos em estado de repouso. Os artistas antigos evitam-nas com o maior cuidado ou reduzem-nas a um menor grau, até certo ponto susceptível de beleza.

O furor e o desespero não profanavam nenhuma das suas obras. Atrevo-me a afirmar que nunca representaram uma fúria.

Reduzem a cólera a severidade. No poeta, havia um Júpiter irritado, lançando raios; no artista, apenas se via um Júpiter severo.

O desespero, ao dulcificar-se, convertia-se em tristeza.

.....

d A boca demasiado aberta é, em pintura, uma mancha; em escultura, um buraco, que produzem o efeito mais desagradável do mundo, sem falar do aspecto repulsivo dado ao resto da cara, que o esgar torna irreconhecível.

.....

e Mas, como observámos, a arte, nos tempos modernos, alargou incomparavelmente mais os seus limites. A sua imitação, segundo se diz, abarca toda a natureza visível, em que a beleza não ocupa mais do que uma pequena parte; a verdade e a expressão constituem a sua primeira lei, e, assim como a própria natureza sacrifica a cada passo a beleza a pontos de vista mais elevados, também o artista deve subordiná-la ao seu plano geral, sem procurá-la mais do que o permitam a verdade e a expressão. Basta que, para a verdade e a expressão, o feio da natureza se transforme no belo da arte.

.....

f Se na natureza, *em constante transformação*, o artista não pode colher senão um instante único; se, além disso, o pintor não pode colher, nesse instante único, *senão um ponto de vista único*; se, por outro lado, as suas obras foram criadas não só para serem contempladas, mas contempladas demorada e repetidamente, é fora de dúvida que esse instante único nunca será por de mais fecundo. Mas só é fecundo o que deixa campo livre à imaginação. Quanto mais coisas vemos numa obra de arte, maior número de ideias ela faz nascer; quanto maior número de ideias origina, maior número de coisas se nos afigura ver nela. Contudo, no total desenvolvimento de um sentimento, o instante do paroxismo é o que menos goza de tal privilégio. Nada há para além do paroxismo, e pôr diante dos olhos o grau extremo equivale a cortar as asas da imaginação. Sem poder elevar-se acima da impressão sensível, vê-se então obrigada a abater-se sobre imagens mais débeis, para lá

das quais teme voltar a encontrar a plenitude visível da expressão que lhe detém o voo. Se Laocconte suspira, a imaginação pode ouvi-lo gritar; mas se grita, nem pode elevar-se sequer um grau acima desta imagem, nem descer um grau abaixo dela, sem a ver numa condição mais suportável e, portanto, menos interessante. Ou o ouve apenas gemer, ou o vê já morto. (...) Todos os fenómenos que, no nosso espírito, julgamos deverem, pela sua natureza, produzir-se e desaparecer súbitamente, que não podem ser o que são senão durante um fugaz momento, todos esses fenómenos, agradáveis ou terríveis, tomam em virtude da duração que a arte lhes impõe um aspecto antinatural; a tal ponto que, de cada vez que os olhamos, a impressão se debilita e por fim nada resta a não ser desgosto e repugnância por todo o objecto.

.....

g Vejamos agora outro ponto: o poeta pode, conforme prova a experiência, elevar a este grau de ilusão a representação de objectos que não sejam os visíveis. Deduz-se pois que ao artista escapam classes inteiras de objectos de que o poeta tem o privilégio. A ode de Dryden sobre a festa de Santa Cecília está cheia de pinturas musicais que não poderiam ser pintadas. Não quero perder-me, porém, em semelhantes exemplos, que só podem ensinar-nos uma coisa: que as cores não são sons e que os ouvidos não são olhos.

.....

h Eis o meu raciocínio: se é verdade que a pintura emprega nas suas imitações meios e sinais tão distintos dos da poesia, quer dizer, formas e cores encerradas no espaço, ao passo que esta emprega sons articulados que se sucedem no tempo; se é indiscutível que os sinais hão-de ter uma relação natural e simples com o objecto representado, deduz-se que os sinais colocados uns ao lado dos outros só podem exprimir objectos que existam ou cujas partes existam umas junto das outras, do mesmo modo que os sinais que se seguem uns aos outros só podem representar objectos que se sigam ou cujas partes se sigam umas às outras.

Os objectos que existem, ou cujas partes existem umas junto das outras, chamam-se corpos. Por conseguinte, os corpos, com as suas qualidades visíveis, constituem os objectos próprios da pintura.

Os objectos que se seguem, ou cujas partes se seguem umas às outras, chamam-se geralmente acções. Por conseguinte, as acções constituem os objectos próprios da poesia.

.....

i Para as suas composições, que representam seres coexistentes, a pintura apenas pode colher um único instante da acção, e portanto deve escolher o mais fecundo, o que melhor faça compreender o instante que precede e o que segue.

Assim, também a poesia, pelas suas imitações sucessivas, não pode tomar mais do que uma única das qualidades dos corpos e tem de escolher portanto a que desperte a imagem mais sensível do corpo sob o aspecto de que necessita.

.....

j (...) Não recuso à linguagem em geral o poder de descrever, por meio das suas diversas partes, um conjunto material. Pode fazê-lo, porque os sinais que emprega, ainda que seguindo-se uns aos outros, são no entanto sinais arbitrários. Mas recuso esse poder à linguagem enquanto instrumento de poesia, porque semelhantes descrições por meio das palavras carecem de ilusão, que é o carácter principal da poesia; esta ilusão, digo, há-de faltar-lhes, porque o carácter de coexistência do corpo se encontra ali em opposição ao carácter de consecutividade da linguagem, e, visto que o primeiro desaparece no último, a constituição do conjunto desdobra-se nas suas partes; mas o agrupamento destas partes, para reconstituir o todo, torna-se extraordinariamente difícil, e até muitas vezes impossível.

.....

l Essa beleza que Homero não podia descrever nos seus elementos constitutivos, faz-nos ele conhecê-la pelo efeito que produz. Pintai-nos, poetas, o prazer, a atracção, o amor, o arroubo que a beleza faz nascer, e haveis pintado a própria beleza. (...) Outro meio de que a poesia se serve para superar a arte na representação da beleza corpórea consiste em transformar a beleza em encanto. O encanto é a beleza em movimento, e por isso mesmo menos favorável ao pintor que ao poeta. O pintor não pode senão adivinhar o movimento; mas as suas figuras

são na verdade imóveis. Donde se deduz que nele o encanto degenera em esgar. Mas a poesia continua a ser o que é: o belo transitório, que desejamos ver repetir-se.

m Se a fealdade pode ser empregue pelo poeta, é precisamente porque a descrição do poeta reduz a fealdade a um aspecto menos desagradável das imperfeições corpóreas, e porque, devido ao efeito que produz, deixa de certo modo de ser fealdade; o que aquele não pode utilizar em si mesmo, utiliza-o como ingrediente para produzir e intensificar certos sentimentos complexos com que se vê obrigado a entreter-nos, à falta de emoções puramente agradáveis.

n Não suportamos a vista de Tércite nem ao natural nem em retrato, e se o retrato nos desagrada menos, não provém isso de que a fealdade da sua forma, na imitação, deixe de ser fealdade, mas de possuímos a faculdade de abstrair dessa fealdade para desfrutar unicamente a arte do pintor.

o Na poesia, como já fiz notar, a fealdade da forma, pelo processo que torna sucessivas as suas partes coexistentes, perde pouco a pouco e de todo o efeito repulsivo; segundo este ponto de vista, deixa de ser, por assim dizer, fealdade, e pode unir-se tanto mais intimamente a outras aparências para produzir um efeito novo e particular. Na pintura, pelo contrário, conserva reunidas todas as suas forças e não actua muito menos do que na própria natureza. A fealdade inocente não pode portanto manter-se ridícula por muito tempo, pois a sensação desagradável domina, e o que, no primeiro momento, era burlesco vem depois a ser somente horrível. O mesmo sucede com a fealdade nociva: o terrível perde-se pouco a pouco, e só o informe surge imutável.

(Lessing — *Laocöonte*, ed. cit.).

4. O BELO PARA DIDEROT.

a Antes de entrar na difícil investigação da origem do *belo*, começarei por observar, à semelhança de todos os autores que escreveram sobre a matéria em causa, que, por uma espécie de fatalidade, as coisas de que mais se

fala entre os homens são de ordinário aquelas que menos se conhecem; como muitas outras, está neste caso a natureza do *belo*. Toda a gente discorre acerca do *belo*: admiram-no nas obras da natureza; exigem-no na produção das artes; a todo o momento concedem ou recusam esta qualidade; no entanto, se se perguntar aos homens de gosto mais seguro e mais requintado qual a sua origem, a sua natureza, a sua noção precisa, o seu verdadeiro conceito, a sua exacta definição; se é alguma coisa de absoluto ou de relativo; se existe um *belo* eterno, imutável, regra e modelo do *belo* subalterno, ou se com a *beleza* se passa o mesmo que com as modas, logo se verifica que os sentimentos divergem, e que uns confessam a sua ignorância, outros se refugiam no cepticismo. Como se explica que quase todos os homens estejam de acordo em que existe um *belo*; que entre eles tantos haja que o sentem vivamente onde se acha, e que tão poucos saibam o que é?

.....

b (...) Mal o exercício das nossas faculdades intelectuais, e a necessidade de prover às nossas precisões por meio de invenções, máquinas, etc., esboçaram no nosso entendimento as noções de ordem, de relações, de proporção, de ligação, de arranjo, de simetria, logo nos encontramos rodeados de seres em que as mesmas noções se repetiam, por assim dizer, até ao infinito; não podíamos dar um passo no universo sem que alguma produção as não despertasse; entraram na nossa alma a cada instante e de todos os lados; tudo o que se passava em nós, tudo o que existia fora de nós, tudo quanto subsistia dos séculos passados, tudo o que a indústria, a reflexão, as descobertas dos nossos contemporâneos produziam sob o nosso olhar, continuava a inculcar-nos as noções de ordem, de relações, de arranjo, de simetria, de conveniência, de inconveniência, etc., e nenhuma noção, a não ser talvez a de existência, veio a tornar-se tão familiar aos homens como a que nos ocupa.

Se portanto na noção do *belo*, seja ele *absoluto*, *relativo*, *geral* ou *particular*, não entram outras noções além das de ordem, de relações, de proporção, de arranjo, de simetria, de conveniência, de inconveniência; se essas noções não decorrem de outra origem que as noções de existência, de número, de extensão, largura, profundidade, e uma infinidade de outras acerca das quais não

há discussão, parece-me legítimo empregar as primeiras numa definição do *belo*, sem ser acusado de substituir um termo por outro e de cair num círculo vicioso.

Belo é um termo que aplicamos a uma infinidade de seres; mas seja qual for a diferença entre esses seres, por força que ou fazemos uma falsa aplicação do termo *belo*, ou em todos esses seres existe uma qualidade de que o termo *belo* é o sinal.

Essa qualidade não pode pertencer ao número daquelas que constituem a diferença específica de tais seres; porque então não haveria mais do que um ser *belo*, ou quando muito uma única espécie bela de seres.

Mas dentre as qualidades comuns a todos os seres que chamamos *belos*, qual delas escolheremos para aplicar às coisas de que o termo *belo* é o sinal?

Afigura-se-me evidente não poder deixar de ser aquela cuja presença os faz a todos *belos*; cuja frequência ou raridade, se for susceptível de frequência e de raridade, os faz mais ou menos *belos*; cuja ausência lhes retira a faculdade de serem *belos*; que não pode mudar de natureza sem fazer mudar de espécie o *belo*, e cuja qualidade contrária tornaria os mais *belos* desagradáveis e feios; numa palavra, aquela pela qual a *beleza* começa, aumenta, varia ao infinito, declina e desaparece. Ora, capaz destes efeitos, só a noção de *relações*.

Chamo portanto *belo* fora de mim a tudo o que contém em si a possibilidade de despertar no meu entendimento a ideia de relações; e *belo* em relação a mim tudo o que desperta essa ideia.

.....

Quer eu pense ou não na fachada do Louvre, nem por isso todas as partes que a compõem deixarão de ter esta ou aquela forma, este ou aquele arranjo entre elas: existam ou não homens, nem por isso passará a ser menos *bela*, mas apenas para possíveis seres dotados de corpo e de espírito como nós; porque, para outros, poderia nem ser *bela* nem *feia*, ou ser até mesmo *feia*. Donde decorre que, embora não exista o *belo absoluto*, existem contudo duas espécies de *belo* em relação a nós, o *belo real* e um *belo apercebido*.

Quando digo *tudo o que desperta em nós a ideia de relações*, não quero significar que, para julgar um ser *belo*, haja mister de apreciar qual a espécie de relações que o regem; não exijo que quem contempla um troço

de architectura seja capaz de garantir o que o próprio architecto pode ignorar, que esta parte está para aquella como determinado número está para outro número, ou que quem ouve um concerto saiba por vezes mais do que o músico, que tal som está para tal som na relação de dois para quatro, ou de quatro para cinco. Basta que aperceba e sinta que os membros daquela architectura e que os sons daquela peça de música possuem relações, ou entre elles, ou com outros objectos. A indeterminação destas relações, a facilidade de as apreender e o prazer que acompanha a sua percepção é que levaram a imaginar que o *belo* era mais uma questão de sentimento que de razão. Ouso afirmar que, sempre que um princípio for conhecido por nós desde a mais tenra idade e dele fizermos, por hábito, uma aplicação fácil e súbita aos objectos situados fora de nós, acreditaremos julgar por sentimento; mas ver-nos-emos obrigados a confessar o nosso erro sempre que a complicação das relações e a novidade do objecto suspendam a aplicação do princípio; então o prazer esperará, para se fazer sentir, que o entendimento se haja pronunciado, declarando o objecto *belo*. Aliás o juizo, em semelhante caso, pertence quase sempre ao domínio do *belo relativo*, e não do *belo real*.

.....

f (...) Ainda que a mão do artista só possa traçar um desenho sobre superficies resistentes, pode todavia o artista, em pensamento, transportar a imagem a qualquer corpo. Que digo eu? Qualquer corpo? Mesmo ao espaço e ao vazio. A imagem, ou transportada em pensamento pelos ares fora, ou extraída por imaginação dos corpos mais informes, pode ser *bela* ou *feta*, mas não o será a tela ideal a que a vincularam, ou o corpo informe a que a arrancaram.

Quando digo, pois, que um ser é *belo* pelas relações que nele observamos, não me refiro às relações intellectuais ou fictícias que a nossa imaginação lhe confere, mas às relações reais que nele existem, e que o entendimento nele nota socorrendo-se dos sentidos.

.....

g Se alguém tiver a paciência de inventariar todos os seres a que applicamos a designação de *belo*, em breve se aperceberá de que, na chusma de seres obtidos, há uma

infinidade deles em que para nada nos interessa a pequenez ou a grandeza; a pequenez e a grandeza em nada contam sempre que o ser é solitário, ou quando, sendo indivíduo de uma espécie numerosa, se considere solitariamente.

.....

h Quando se exige que a noção geral de *belo* convenha a todos os seres *belos*, trata-se apenas daqueles que suportam esse epíteto aqui e hoje, ou daqueles a que se deu o nome de *belos* no princípio do mundo, a que se chamava *belos* há cinco mil anos, a três mil léguas de distância, e a que se continuará assim a chamar nos séculos futuros; daqueles que olhámos como tais na infância, na idade madura, e na velhice; daqueles que provocam a admiração dos povos civilizados, e daqueles que encantam os selvagens? A verdade desta definição será local, particular e momentânea, ou estender-se-á a todos os seres, a todos os tempos, a todos os homens e a todos os lugares?

Tomando este último partido, aproximar-nos-emos do princípio que defendo, e não se vislumbra outro meio de conciliar entre si os juízos da criança e do homem feito: da criança a quem basta um vestígio de simetria e de imitação para que admire e se recreie; do homem feito, que precisa de palácios e obras de enorme vastidão para que se impressione; do selvagem e do homem civilizado: do selvagem, que fica encantado à vista de um berloque de vidro, dum anel de latão, ou dum bracelete de fancaria; e do homem civilizado, que só dispensa atenção às obras mais perfeitas (...).

Entendei a *beleza* como percepção das relações, e tereis a história dos seus progressos desde o princípio do mundo até aos nossos dias; escolhei, como carácter diferencial do *belo* em geral, qualquer outra qualidade que quizerdes, e a vossa noção achar-se-á logo concentrada num ponto do espaço e do tempo.

.....

i O *belo* que resulta da percepção de uma única relação é ordinariamente menor do que aquele que resulta da percepção de várias relações.

.....

j Entre as relações pode-se distinguir uma infinidade de espécies: há-as que se fortificam, se enfraquecem e

se temperam mutuamente. Que diferença, acerca do que se pense da *beleza* de um objecto, consoante se apreendam todas, ou apenas uma parte! Segunda fonte de diversidade dos juízos. Há-as indeterminadas e determinadas: contentar-nos-emos com as primeiras, para conceder a designação de *belo*, quando acontece não pertencer ao objecto imediato e único da ciência ou da arte determiná-las. Mas se essa determinação constitui o objecto imediato e único duma ciência ou de uma arte, exigimos então não só as relações, mas ainda o seu valor: eis a razão por que dizemos um *belo* teorema e não dizemos um *belo* axioma; apesar de não se poder negar que o axioma, exprimindo uma relação, não tenha também a sua *beleza real*.

l O interesse, as paixões, a ignorância, os preconceitos, os usos, os costumes, os climas, o vestuário, os governos, os cultos, os acontecimentos, impedem ou tornam capazes os seres que nos rodeiam de despertar ou não despertar em nós várias ideias, aniquilam neles relações muito naturais, substituindo-as por outras caprichosas e acidentais. Quarta fonte de diversidade dos juízos.

m Pode-se afirmar que as ideias simples que um mesmo objecto excita em diferentes pessoas são tão diferentes como os gostos e as antipatias que lhes notamos. Trata-se mesmo de uma verdade de sentimento; e não é mais difícil várias pessoas divergirem entre elas num mesmo instante, relativamente às ideias simples, do que o mesmo homem divergir dele próprio em instantes diferentes. Os nossos sentidos encontram-se num estado de vicissitude continua: um dia não se tem olhos, outro dia ouve-se mal; e de um dia para o outro, vê-se, sente-se, ouve-se de maneira diferente. Nona fonte de diversidade dos juízos (...).

(Diderot — *Tratado do Belo*, in *Œuvres*, ed. cit.).

5. O BELO PARA KANT.

a § 1 — *O juízo do gosto é estético.*

Para distinguir se uma coisa é ou não bela, não reportamos a representação ao objecto, por meio do entendimento, com vista a um conhecimento, mas ao

sujeito e ao sentimento de prazer ou de pena, por meio da imaginação (unida talvez ao entendimento); o juízo do gosto não é portanto um juízo de conhecimento; por conseguinte não é lógico, mas estético; queremos dizer com isto que o seu princípio determinante não pode ser *senão subjectivo*. Todos os dados referentes às representações, mesmo às sensações, podem ser objectivos (o que significa aquilo que de real existe numa representação empírica); mas não assim os dados referentes ao sentimento de prazer ou de pena, que nada designam no objecto, e graças aos quais o sujeito sente a maneira como é ele próprio affectado pela representação.

.....

§ 2 — *A satisfação que determina o juízo do gosto é desinteressada.*

Chama-se interesse a satisfação que unimos à representação da existência de um objecto. Tal satisfação reporta-se portanto sempre e ao mesmo tempo à faculdade de desejar, como seu móbil determinante, ou pelo menos como necessariamente ligada a esse móbil. Mas quando se põe a questão de saber se uma coisa é bela, não se pretende descobrir o interesse que nós próprios ou outrem ligamos à existência dessa coisa, mas de que maneira a ajuizamos, simplesmente a considerando (quer se trate de intuição ou reflexão).

.....

Definição do Belo deduzida do primeiro momento:

O gosto é a faculdade de ajuizar de um objecto ou de um modo de representação, pela satisfação ou pelo desprazer, *de uma maneira inteiramente desinteressada*. Chama-se *belo* ao objecto desta satisfação.

.....

b § 6 — *O Belo é o que é representado sem conceito como objecto de uma satisfação universal.*

Esta definição do Belo pode deduzir-se da precedente, que definia o belo como um objecto de satisfação de que se encontra ausente todo o interesse. Porque o objecto susceptível de dar uma satisfação que reconhecemos isenta de interesse só pode ajuizar-se como contendo um motivo de satisfação para todos. (...) Mas não é de conceitos que tal universalidade pode resultar; porque, partindo de conceitos, não pode passar-se ao sentimento de prazer ou de pena (salvo nas puras leis práticas, mas estas contêm um interesse; e nenhum vem

juntar-se ao puro juízo do gosto). Por conseguinte, este juízo, em que temos a consciência de estar libertos de qualquer interesse, deve pretender ser válido para todos, sem que essa universalidade dependa dos objectos, o que equivale a dizer que a universalidade a que aspira deve ser subjectiva.

.....
Definição do Belo deduzida do segundo momento:
 É belo o que agrada universalmente sem conceito.

c § 11 — *O juízo do gosto tem como único fundamento a forma da finalidade de um objecto (ou da sua representação).*

Qualquer fim, encarado como o motivo da satisfação, anda sempre associado a um interesse como causa determinante do juízo acerca do objecto do prazer. O juízo de gosto não pode portanto ter por princípio um fim subjectivo nem uma representação dum fim objectivo, isto é, a possibilidade do próprio objecto segundo princípios de ligação final; deste modo, nenhum conceito do bem pode determinar o juízo do gosto; porque, tratando-se de um juízo estético e não de um juízo de conhecimento, não diz respeito a nenhum conceito da natureza, ou da possibilidade interna ou externa do objecto, mas unicamente à relação recíproca das faculdades representativas, determinadas por uma representação.

Ora esta relação, quando qualificamos um objecto de belo, encontra-se unida a um sentimento de prazer que ao mesmo tempo declaramos válido para todos os juízos do gosto; por conseguinte, o recreio que acompanha a representação não pode envolver o seu motivo determinante, como o não pode envolver também a representação da perfeição do objecto ou o conceito do bem. Assim, o que constitui a satisfação que, sem conceito, julgamos universalmente comunicável, e por conseguinte o motivo determinante do juízo do gosto, é unicamente a finalidade subjectiva inerente à representação de um objecto, sem qualquer fim (nem objectivo nem subjectivo), portanto a simples forma da finalidade na representação pela qual um objecto nos é dado.

.....
 § 12 — *O juízo do gosto repousa sobre principios a priori.*

Este prazer (estético) não é de modo algum prático, e difere portanto do prazer resultante do princípio patológico do agradável e do prazer proveniente do princípio intelectual da representação do bem. Possui todavia em si mesmo uma causalidade, para que *consERVE* sem outra intenção o próprio estado das representações e a actividade das faculdades de conhecer.

.....

§ 13 — *O puro juízo de gosto é independente da aliciação e da emoção.*

Todo o interesse é prejudicial ao juízo do gosto e lhe rouba a imparcialidade, sobretudo quando não faz preceder, como o interesse da razão, a finalidade ao sentimento, mas ao contrário a funda sobre este último; o que sempre acontece no juízo estético aplicado a uma coisa que agrade ou desagrade; semelhantes juízos não podem aspirar a uma satisfação universalmente válida, ou menos podem aspirar quanto mais as sensações deste género existam entre os motivos determinante do gosto. O gosto é sempre bárbaro quando mistura as *aliciações* e as *emoções* à satisfação; mais ainda: se as toma por medida da asserção que pronuncia.

Por vezes, todavia, não só se incluem as aliciações na beleza (que no entanto deveria apenas dizer respeito à forma), como contribuição à satisfação estética universal, mas chega-se até a tomá-las por belezas, e por conseguinte a matéria da satisfação, em vez da forma; erro que, como tantos outros que têm sempre um fundo de verdade, pode corrigir-se com uma definição cuidadosa destes conceitos.

Um juízo de gosto sobre o qual não influam nem aliciação nem emoção (ainda que possam coexistir na satisfação estética), e que por conseguinte tenha por único motivo determinante a finalidade formal, é um *puro juízo de gosto*.

.....

§ 15 — *O juízo de gosto é em absoluto independente do conceito de perfeição.*

A finalidade *objectiva* só pode conhecer-se relacionando a diversidade a um fim determinado, portanto apenas mediante um conceito. Por aqui já se deixa ver que o belo, cujo juízo se funda numa pura finalidade formal, ou seja uma finalidade sem fim, é completamente independente da representação do Bem, pois

esta pressupõe uma finalidade objectiva, ou seja a relação do objecto a um fim determinado.

.....
Definição do Belo deduzida do terceiro momento:

A *beleza* é a forma da *finalidade* de um objecto, quando nele apercebida *sem a representação de uma finalidade*.

.....

d § 20 — *A condição de necessidade suposta por um juízo de gosto é a ideia de um sentir comum.*

Se os juízos de gosto (como os de conhecimento) repousassem sobre um princípio objectivo determinado, quem os pronunciasse, segundo esse princípio, não deixaria de reivindicar para o seu juízo uma necessidade absoluta. Se não repousassem sobre um princípio, como os do simples gosto sensual, ninguém se lembraria de lhes atribuir qualquer necessidade. Impõe-se portanto a existência de um princípio subjectivo que determine, apenas pelo sentimento e não por conceitos, mas contudo de maneira universalmente válida, o que agrada ou desagrada. Um tal princípio não poderá considerar-se senão como um sentir *comum* (...).

.....

§ 22 — *A necessidade do consenso universal, concebida num juízo de gosto, é uma necessidade subjectiva, representada como objectiva, na suposição de um sentir comum.*

Em todos os juízos pelos quais declaramos que uma coisa é bela, não consentimos a ninguém uma opinião diferente, ainda que não fundemos o nosso juízo em conceitos, mas apenas sobre o nosso sentimento; apolamo-nos portanto neste último, tomando-o não como sentimento pessoal, mas como sentimento comum. Ora esse sentir comum não pode, para aquele fim, fundar-se na experiência, visto pretender autorizar juízos que contenham uma obrigação; não diz que cada qual *admitirá* o nosso juízo, mas que cada qual *deve* admiti-lo. Assim o sentir comum, de cujo juízo o meu juízo de gosto me dá um exemplo, e ao qual por esse motivo eu atribuo um valor *exemplar*, é uma simples norma ideal. Presumindo-a, com boa razão se poderia estabelecer para cada qual, como regra, um juízo que se acomodasse de tal norma, bem como a satisfação resultante de um objecto

e expressa nesse juízo; porque semelhante princípio, subjectivo é certo, mas admitido como universalmente subjectivo (como ideia necessária a cada qual) poderia exigir, no que diz respeito à unanimidade de julgadores diferentes, da mesma maneira que um princípio objectivo, a adesão universal (...).

.....
Definição do Belo deduzida do quarto momento:

É belo o que é reconhecido sem conceito como objecto duma satisfação *necessária*.

(Kant — *Critique du Jugement*, ed. cit.).

6. O BELO PARA SCHILLER.

a - b) A transição do estado passivo da sensação ao estado activo do pensamento e da vontade não se realiza (...) senão através de um estado intermediário de liberdade estética. Ainda que por si mesmo este último não decida nem das nossas ideias nem das nossas disposições morais, ainda que depois nada resolva quanto ao nosso valor intelectual e moral, é todavia a única condição necessária que permite atingir uma verdade e uma disposição moral. Em suma, para tornar racional o homem sensível, o único caminho a seguir é começar por fazer dele um homem estético.

b) Mas podereis vós objectar-me: será de facto esse intermediário absolutamente indispensável? A verdade e o dever não deveriam em si e por si poder desde logo abrir caminho até ao homem sensível? A essa objecção tenho de responder: não só é possível, mas em absoluto necessário, que devam a sua força determinante apenas a si próprios, e nada contrariaria tanto as minhas afirmações precedentes como interpretá-las de modo a que parecessem dar apoio à opinião oposta. Sem equívoco se demonstrou que a beleza não engendra qualquer resultado nem para a inteligência nem para a vontade, que não intervém na actividade do pensamento nem da decisão voluntária, que unicamente nos torna capazes destas duas actividades, mas que nada decide quanto ao uso real que se possa fazer do poder que confere. Usando deste poder afasta-se todo o auxílio estranho, e é preciso que a pura forma lógica, isto é, o conceito, fale imediatamente à inteligência — e que a pura forma moral, isto é, a lei, fale imediatamente à vontade.

c Mas para que, de qualquer modo, a forma tenha esse poder e para que haja no homem sensível forma pura, é preciso, segundo penso, que tal se tenha tornado possível pela disposição estética da alma. Ao contrário da realidade ou da existência sensível das coisas, a verdade não pode ser recebida do exterior; o pensamento engendra-a por um acto de autonomia e de liberdade, e é no homem físico que verificamos precisamente a ausência dessa autonomia e dessa liberdade. O homem sensível é já (fisicamente) determinado; por consequência fica privado de livre determinabilidade: perdida essa determinabilidade, necessário se torna que primeiro a recupere, antes de poder trocar a determinação passiva por uma determinação activa. Ora não poderá recuperá-la a não ser que abandone o estado de determinação passiva que atravessou, ou então que possua já em si o estado de determinação activa a que deverá aceder. Se apenas deixasse de estar no estado de determinação passiva, perderia por isso mesmo a possibilidade de passar a uma determinação activa, porque o pensamento tem necessidade de um corpo e a forma só pode realizar-se numa matéria. Deverá portanto já possuir nele a forma, ser ao mesmo tempo determinado passiva e activamente, em suma: tornar-se estético.

d Graças à disposição estética da alma, a autonomia da razão começa assim logo no domínio da sensibilidade; o poder da sensação é quebrado logo no interior dos seus próprios limites e o homem físico enobrece-se o suficiente para que o homem espiritual não tenha senão que nascer dele e desenvolver-se segundo leis de liberdade. A passagem do estado estético ao estado lógico e moral (da beleza à verdade e ao dever) é por consequente infinitamente mais fácil do que a do estado físico ao estado estético (da vida meramente cega à forma). Essa passagem pode o homem efectuá-la apenas por meio da sua liberdade, pois lhe basta separar de si mesmo alguma coisa; nada tem que acrescentar; basta-lhe decompor a sua natureza nos seus elementos; nada tem que juntar-lhe; o homem que se encontra numa disposição estética poderá, desde que o queira, enunciar juízos de valor universal e praticar acções de valor universal. Pelo contrário, a marcha que o conduzirá da matéria bruta à beleza que lhe deve abrir uma actividade inteiramente nova, é preciso que a natureza lha facilite; a sua vontade não é senhora de uma disposição que tem

precisamente por efeito dar primeiro existência à própria vontade. Para conduzir o homem estético à verdade e aos nobres sentimentos, basta fornecer-lhe ocasiões importantes; para obter do homem sensível o mesmo resultado, é preciso começar por modificar a sua natureza. Ao primeiro, bastará em muitos casos que uma situação sublime (eis o que age mais imediatamente sobre a vontade) o impulsione, para que se transforme num herói ou num sages; o homem sensível tem primeiro de ser transferido para outras regiões.

Uma das tarefas mais importantes da cultura é portanto a de submeter o homem à forma logo na fase da sua vida simplesmente física e de o tornar estético em toda a medida em que a beleza pode exercer o seu império; com efeito, é só a partir do estado estético, e não do estado físico, que a disposição moral pode desenvolver-se. Para que o homem possua em cada caso particular o poder de fazer do seu juízo e da sua vontade o juízo da espécie, para que possa, por meio de uma transição, passar de toda a existência limitada a uma existência infinita, e partindo de todo o estado dependente elevar-se à autonomia e à liberdade, necessário se torna cuidar de que em nenhum momento seja simplesmente indivíduo, simplesmente submetido à lei da natureza. Para que, partindo do círculo limitado dos fins naturais, esteja apto e pronto a elevar-se a fins racionais, é preciso que já nos limites daqueles se tenha exercitado a agir com vista a estes e que tenha, conformando-se a leis de beleza, posto já no cumprimento do seu destino físico uma certa liberdade espiritual.

(Schiller — *Briefe ueber die aesthetische Erziehung des Menschen*, ed. bilingue, trad. franc. de Robert Leroux. Editions Moutaigne, Paris, 1943. Carta XXIII).

7. O BELO PARA HEGEL.

(...) A diferença entre o belo artístico e o belo natural não é uma mera diferença quantitativa. O belo artístico deve a sua superioridade ao facto de participar do espírito e, por conseguinte, da verdade, de tal modo que tudo o que existe só existe na medida em que deve a sua existência ao que lhe é superior, e só é o que é, e possui o que possui, graças a esse superior. Só o espi-

ritual é verdadeiro. O que existe só existe na medida em que é espiritualidade. O belo natural é portanto um reflexo do espírito. Só é belo na medida em que participa do espírito. Deve conceber-se como um modo incompleto do espírito, como um modo em si mesmo contido no espírito, como um modo privado de independência e subordinado ao espírito.

.....

A beleza natural não é bela senão para os outros, quer dizer *para nós*, para a consciência que apreende a beleza.

.....

- b A obra de arte procede portanto do espírito e existe para o espírito, e a sua superioridade advém-lhe de que o produto natural, sendo um produto dotado de vida, é perecível, ao passo que uma obra de arte é um produto durável. A duração apresenta um maior interesse. Os acontecimentos surgem mas logo desaparecem; a obra de arte confere-lhes duração, apresenta-os na sua verdade imorredoura. O interesse humano, o valor espiritual de um acontecimento, de um carácter individual, de uma acção, na sua evolução e no seu termo, são apreendidos pela obra de arte que os faz sobressair de uma maneira mais pura e transparente do que na realidade ordinária, não artística. Eis o motivo por que a obra de arte é superior a todos os produtos da natureza, que não efectuaram essa passagem pelo espírito. Assim, o sentimento e a ideia que, em pintura, inspiraram uma paisagem, conferem a essa obra do espírito um plano mais elevado que o da paisagem tal como existe na natureza. Tudo quanto pertence ao espírito é superior ao que existe no estado natural.
-

- c A consciência de si próprio adquire-a o homem de duas maneiras: teoricamente, tomando consciência do que é interiormente, de todos os movimentos da sua alma, de todos os cambiantes dos seus sentimentos, procurando representar-se a si mesmo, tal como se descobre pelo pensamento, e reconhecer-se nessa representação que aos seus próprios olhos oferece. Mas o homem inscreve-se igualmente em relações práticas com o mundo externo,

e dessas relações nasce tanto a necessidade de transformar esse mundo como a necessidade de transformar-se a si próprio na medida em que dele faz parte, imprimindo-lhe a sua marca pessoal. E fá-lo ainda para se reconhecer a si próprio na forma das coisas, para gozar de si próprio como de uma realidade exterior. (...) Em múltiplas ocasiões isto se observa, e sob as formas mais diversas, até essa espécie de reprodução de si próprio que é uma obra de arte. Através dos objectos exteriores o homem procura encontrar-se a si próprio. (...) A geral necessidade de arte tem pois isto de racional, que o homem, como consciência, se exterioriza, se duplica, se oferece à sua própria contemplação e à dos outros. Pela obra de arte, o homem, seu autor, procura exprimir a consciência que tem de si próprio. Trata-se de uma necessidade que decorre do carácter racional do homem, origem e razão da arte, como de toda a acção e de todo o saber.

.....

d

Eis o ponto filosófico de que vamos partir, de maneira a nele incluir a arte. A prova de que na verdade é este o ponto de vista que convém para abordar a arte, deixámo-la nas partes da filosofia já anteriormente tratadas e em que demonstrámos que a própria natureza, como tal, se eleva ao espírito e reentra na sua verdade, e que o espírito, que primeiro é finito, toma consciência, nesse finitismo, da sua negatividade. A natureza, digamos, torna à sua verdade, e esta é o espírito. Porquanto, na sua existência, o espírito encontra-se em relação com a natureza, provém da natureza, é o espírito finito. Produz-se então uma evolução pela qual o espírito, que primeiro apenas existia, e com uma existência imediata, toma conhecimento do seu carácter finito como de qualquer coisa de negativo, e do espírito absoluto como o único verdadeiro, de tal modo que esse mesmo espírito finito devém absoluto. Temos assim o espírito *prático*, que realiza o bem, o verdadeiro, aurindo a sua própria verdade no espírito infinito, absoluto.

Ao abordar o domínio da arte, fazemo-lo portanto do ponto de vista do espírito absoluto. O domínio da arte eleva-se com efeito acima do da natureza e do espírito finito; não coincide com o da Lógica, em que o pensamento, como pensamento, se desenrola e se desenvolve por si próprio, nem com o da Natureza,

em que esse pensamento se objectiva. O belo artístico não existe na natureza; não é de ordem lógica e não faz parte também da esfera do espírito finito nem da esfera do pensamento puro e simples, do pensamento que não é senão pensamento, nem do pensamento dos fins, dos actos do espírito finito: pertence à esfera do espírito absoluto, e existe na arte um conhecimento do espírito absoluto, sendo embora um objecto para o espírito finito. Ora, sendo objecto, defronta o espírito finito e comporta-se ele próprio como espírito finito. Examinando esta situação de um ponto de vista mais elevado, especulativo, podemos interpretá-la dizendo que o espírito, como consciência, se diferencia de si mesmo, e é por esta diferenciação, por esta divisão da sua subjectividade, que devém espírito finito.

.....

e Recordando o que já dissemos acerca do conceito do belo e da arte, insistiremos uma vez mais no seu duplo aspecto: o de conteúdo, de fim, de significação, por um lado, e o de expressão, de manifestação, de realidade, por outro. Existe entre ambos os aspectos uma interpenetração tal que o exterior, o particular, não tem razão de ser senão como expressão do interior. Nada mais há na obra de arte do que o que se relaciona com o conteúdo e serve para o exprimir. O que chamámos conteúdo, significação, é o simples em si mesmo, a coisa em si, reduzida às suas determinações mais simples e ao mesmo tempo compreensivas, pelo que difere da execução.

.....

Se os três reinos do espírito (*religião, filosofia, arte*) têm assim o mesmo conteúdo, diferem contudo pela *forma* sob a qual, em cada um deles, o mesmo objecto, quer dizer o Absoluto, se apresenta à consciência.

.....

A *intuição sensível* pertence à arte, que dá à verdade a forma de representações sensíveis, as quais, mesmo como tais, têm um sentido e uma significação que superam a esfera puramente sensível, mas que não se propõem, através destes meios sensíveis, tornar concebível o espírito em toda a sua universalidade, porque é justamente a *unidade* que este forma com o fenómeno indi-

vidual que constitui a essência do belo e da sua representação pela arte.

.....

Mas o fim último da arte consiste justamente em tornar tão pouco perceptível quanto possível o conteúdo da vida quotidiana e a maneira como este se manifesta, em empregar a actividade criadora do espírito para libertar o lado racional das coisas e para representá-las sob uma forma exterior que exprima a sua verdade interna.

(Hegel — *Esthétique*, ed. cit., vol. I).

f A forma deste saber (*a arte*), tomado como imediato (o momento do finitismo em arte), é, por um lado, uma desagregação numa obra de existência comum exterior, num sujeito que a produz e num outro que a considera e venera; por outro lado, é a *intuição* e a representação concretas do espírito em si mesmo absoluto, tomado como *ideal*, ou seja da forma concreta nascida do espírito subjectivo, na qual o immediatismo natural não é mais do que o *sinhal* da Ideia, transfigurado para a exprimir pelo espírito que lhe dá forma, de tal maneira que a forma nada mais mostre: — é a forma da *beleza*.

.....

A arte necessita, para as intuições que deve criar, não só de materiais provenientes do exterior, entre os quais há que contar também as imagens e as representações subjectivas, mas ainda, a fim de exprimir o elemento espiritual, de formas dadas pela natureza, segundo a sua significação, que a arte tem de pressentir e possuir. Dentre essas formas, a do homem é a superior e a verdadeira, porque só nela o espírito pode corporizar-se e achar por conseguinte a sua expressão intuitiva.

Nota. Assim se resolve a questão do princípio da *imitação da natureza* na arte, princípio cuja antítese abstracta não permite que se chegue a conclusão alguma, enquanto o elemento natural for tomado na sua exterioridade, e não como uma forma natural, significativa do espírito, característica, cheia de sentido.

(Hegel — *Précis de l'Encyclopédie des Sciences Philosophiques*, trad. do alemão por J. Gibelin. Vrin, Paris, 1952).

8. O BELO PARA SCHOPENHAUER.

a Verificámos na contemplação estética dois elementos inseparáveis: o conhecimento do objecto considerado não como coisa particular, mas como ideia platónica, isto é, como forma permanente de toda uma espécie de coisas; depois a consciência, aquele que conhece, não como indivíduo, mas como puro sujeito cognoscente, isento de vontade. Vimos igualmente a condição necessária para que estes dois elementos apareçam sempre reunidos: a renúncia ao conhecimento ligado ao princípio de razão, o qual no entanto é o único válido para servir a vontade ou a ciência. — Veremos também que o prazer estético, provocado pela contemplação do belo, procede destes dois elementos (...).

Toda a vontade procede de uma necessidade, quer dizer, de uma privação, de um sofrimento. A satisfação põe-lhe termo; mas para satisfazer um desejo, pelo menos outros dez se contrariam; além disso, o desejo é largo, e as suas exigências tendem para o infinito; a satisfação é curta e parcimoniosamente medida. (...) Desde que a nossa vontade se instale na nossa consciência, desde que nos submetamos ao impulso do desejo, às esperanças e aos receios contínuos que ele faz nascer, desde que estejamos sujeitos ao querer, não haverá para nós nem felicidade duradoira nem repouso. (...) Apresente-se todavia uma ocasião exterior ou um impulso interno que nos arraste para bem longe da infinita torrente do querer, que arranque o conhecimento à servidão da vontade, e a nossa atenção deixará de voltar-se para os motivos do desejo; conceberá as coisas independentemente das suas relações com a vontade, isto é, considerá-las-á de uma maneira desinteressada, não subjectiva, puramente objectiva; dar-se-á por inteiro às coisas, tomando-as como simples representações e não como motivos: então acharemos naturalmente, e de súbito, esse repouso que procurávamos e nos fugia sempre, quando éramos servos da vontade; então alcançaremos a perfeita felicidade. (...) Mas esse estado é justamente o que há pouco mencionava como condição do conhecimento da ideia; é a contemplação pura, é o deslumbramento da intuição, é a confusão do sujeito e do objecto, é o esquecimento de toda a individualidade, é a supressão do conhecimento que obedece ao princípio de razão e que apenas concebe relações;

é o momento em que uma só e idêntica transformação muda a coisa particular contemplada na ideia da sua espécie, e o indivíduo cognoscente no puro sujeito de um conhecimento liberto da vontade; daí em diante, sujeito e objecto escapam, em virtude da sua nova qualidade, ao turbilhão do tempo e das outras relações. Em tais condições, é indiferente estar num calaboiço ou num palácio para contemplar o pôr do sol.

.....

(...) Mas este impulso objectivo da alma acha-se facilitado e favorecido pelos objectos exteriores que a nós se oferecem, pela exuberância da bela natureza que nos convida e que parece obrigar-nos a contemplá-la. Quando se apresenta ao nosso olhar, nunca deixa de arrebatá-nos, ainda que por um instante apenas, à subjectividade e à servidão da vontade; maravilha-nos e transporta-nos ao estado do puro conhecimento. Também um único e livre relance da natureza basta para de repente refrescar, alegrar e reconfortar aquele a quem as paixões, as necessidades e os cuidados atormentam: a tempestade das paixões, a tirania do desejo e do medo, numa palavra, todas as misérias do querer, lhe dão uma imediata e maravilhosa trégua. Com efeito, a partir do momento em que, libertos do querer, mergulhamos na consciência pura e independente da vontade, abre-se-nos um outro mundo onde nada mais há que solicite a nossa vontade e nos revolva com tanta violência. Esta libertação do conhecimento subtrai-nos a essa inquietação de uma maneira tão perfeita, tão completa, como o sono ou o sonho: sorte boa e sorte má esvaem-se, o indivíduo é relegado para o esquecimento; já não somos indivíduo, somos puro sujeito cognoscente: somos simplesmente a contemplação única do mundo, a contemplação inerente a todo o ser que conhece, mas que só no homem pode libertar-se em absoluto da servidão da vontade; no homem, toda a diferença de individualidade se apaga a um ponto tal, que se torna indiferente saber se a contemplação provém de um rei poderoso ou de um miserável mendigo. Porque nem felicidade nem miséria nos acompanham a essas alturas. Esse asilo, em que nos refugiamos de todas as penas, encontra-se bem perto de nós; mas haverá alguém capaz de ali se manter por muito tempo? Basta que uma qualquer relação entre o objecto puramente contemplado

e a nossa vontade ou a nossa pessoa se manifeste à consciência, e quebra-se o encanto; recaímos no conhecimento subordinado ao princípio de razão; tomamos conhecimento, não já da ideia, mas da coisa particular, do anel da cadeia a que nós próprios pertencemos; uma vez mais somos remetidos a toda a nossa miséria.

.....

- b* O princípio que constitui o fundo de tudo quanto temos dito acerca da arte é o de que o objecto da arte, o objecto que o artista se esforça por representar, o objecto cujo conhecimento deve preceder e engendrar a obra como o germe precede e engendra a planta, esse objecto é uma Ideia, no sentido platónico da palavra, e nada mais; não é a coisa particular, pois de modo algum é o objecto da nossa concepção vulgar; também não é o conceito, pois de modo algum é o objecto do entendimento, ou da ciência.
-

- c* O conceito é abstracto e discursivo, (...) a Ideia, (...) que com rigor se pode definir como representante adequada do conceito, é em absoluto concreta; ainda que represente uma infinidade de coisas particulares, nem por isso deixa de ser determinada em todos os seus aspectos; o indivíduo, como indivíduo, não pode nunca conhecê-la; para a conceber, precisa de despojar-se de toda a vontade, de toda a individualidade, e elevar-se ao estado de puro sujeito cognoscente.
-

Só as obras verdadeiras, directamente auridas no seio da natureza e da vida, permanecem eternamente jovens e sempre originaes, como a própria natureza e a própria vida; porque não pertencem a nenhuma época, pertencem à humanidade.

.....

O fim último da arte é portanto o de comunicar a Ideia, uma vez concebida; depois de ter assim passado pelo espírito do artista, onde aparece purificada e isolada de todos os elementos estranhos, torna-se inteligível, mesmo a uma intelligência de fraca receptividade ou completa esterilidade; sabemos aliás que é vedado ao artista extrair de conceitos as suas inspirações.

.....

d O resultado de toda a concepção puramente objectiva, e portanto de toda a concepção artística das coisas, é pois uma nova expressão da natureza da vida e da existência, mais uma resposta à pergunta: «O que é a vida?» — A esta pergunta, toda a obra de arte verdadeira e bem sucedida responde à sua maneira e sempre bem. Mas as artes nunca falam senão a linguagem ingénua e infantil da intuição, e não a linguagem abstracta e séria da reflexão: assim a resposta dada é sempre uma imagem passageira, e não uma ideia geral e duradoura. Toda a obra de arte, quadro ou estátua, poema ou cena dramática, responde àquela pergunta com a intuição; também a música fornece a sua resposta, mais profunda que todas as outras, porque, numa linguagem imediatamente inteligível, ainda que intraduzível na linguagem da razão, exprime a essência íntima de toda a vida e de toda a existência. Mas todas as outras artes apresentam, a quem as interroga, uma imagem visível, dizendo: «Olha, aí tens a vida!».

(Schopenhauer — *Le monde comme volonté et comme représentation*, ed. cit.).

9. A ARTE E O BELO, SEGUNDO TAINÉ.

a O primeiro passo não é de maneira alguma difícil. Em primeiro lugar e visivelmente, uma obra de Arte, um quadro, uma tragédia e uma estátua pertencem a um conjunto, isto é, à obra total do artista que é seu autor. Isto é elementar. Todos sabem que as várias obras de um artista são parentes umas das outras, como filhas de um mesmo pai, ou seja, que elas têm entre si notáveis semelhanças. Sabem que cada artista tem o seu estilo, um estilo que se encontra em todas as suas obras.

.....

É este o primeiro conjunto a que é preciso relacionar-se uma obra de Arte. Eis o segundo:

O próprio artista, apreciado com a obra total que haja produzido, não existe isolado. Há também um conjunto em que ele é compreendido, conjunto maior do que ele e que é a escola ou a família de artistas do país e da época a que pertence.

.....

É este o segundo passo. Há ainda um terceiro a dar-se. A própria família de artistas está compreendida num conjunto mais vasto, que é o mundo que a cerca e cujo gosto está em harmonia com o seu. É que o estado dos costumes e do espírito é o mesmo para o público e para os artistas; eles não são homens isolados. Só a sua voz ouvimos, neste momento, através a distância dos séculos; mas atrás desta voz que, a vibrar, vem até nós, distinguimos um murmúrio e uma espécie de zumbido surdo imenso, a grande voz infinita e múltipla do povo que cantava em uníssono à volta deles. Só por esta harmonia foram grandes.

.....

Podemos, por conseguinte, estabelecer como regra que, para se compreender uma obra de Arte, um artista, um grupo de artistas, é necessário considerar-se rigorosamente o estado geral do espírito e dos costumes do tempo a que pertenceram. Nele se encontra a explicação última; nele reside a causa primitiva que determina tudo o mais. Verdade, esta, que a experiência confirma; efectivamente, se se percorrem as principais épocas da história da Arte, vê-se que as Artes aparecem e, depois, desaparecem ao mesmo tempo que certos estados de espírito e certos costumes a que estão ligadas.

.....

Desejaria tornar-lhes sensível, por intermédio de uma comparação, o efeito do estado dos costumes e dos espíritos sobre as Belas-Artes. Quando, partindo de um país meridional, caminharem em direcção ao norte, hão-de notar que ao entrarem numa certa zona principiam a ver uma espécie particular de cultura e uma espécie particular de plantas. (...) Cada zona tem a sua cultura e a sua vegetação próprias; ambas começam no princípio da zona e acabam no fim da zona; ambas estão a ela ligadas. (...) Do mesmo modo que existe uma temperatura física que, pelas suas variações, determina a aparição de uma ou outra espécie de plantas, assim existe uma temperatura moral que, pelas suas variações, determina a aparição de uma ou outra espécie de Arte. E, estudando-se a temperatura física para se atingirem os motivos da aparição de uma ou outra espécie de plantas, do milho ou da aveia, do aloés ou do pinheiro, pela mesma razão se deve estudar a temperatura moral

para se atingirem os motivos da aparição de certa espécie de Arte, da escultura pagã ou da pintura realista, da arquitectura mística ou da literatura clássica, da música voluptuosa ou da poesia idealista.

.....

b Suponham que, em consequência de todas estas descobertas, nos é possível definir a natureza e designar as condições de existência de cada Arte: teríamos, assim, uma completa explicação das Belas-Artes e da Arte em geral, isto é, uma filosofia das Belas-Artes; é a isso que se dá o nome de uma *estética*. Aspiramos a ela, e não a uma outra coisa. A nossa é moderna, e difere da antiga por ser histórica e não dogmática, por constatar leis e não impor preceitos.

.....

c O que é a Arte e em que consiste a sua natureza? — Em vez de lhes impor uma fórmula, vou levá-los à observação dos factos. Há factos aqui, como noutra parte qualquer, factos positivos e que podem ser observados; refiro-me às obras de Arte alinhadas por famílias nos museus e nas bibliotecas, como as plantas num herbário e os animais num museu de história natural. A análise pode ser aplicada da mesma forma a uns e a outros e pode-se perguntar o que é uma obra de Arte em geral, do mesmo modo que se pergunta o que é uma planta ou um animal em geral. Tanto no primeiro como no segundo caso, não há necessidade de se sair da experiência, e todo o trabalho consiste em se descobrir, por numerosas comparações e por eliminações progressivas, os traços comuns que existem em todas as obras de Arte, ao mesmo tempo que os traços distintos pelos quais as obras de Arte se separam dos outros produtos do espírito humano.

.....

d (...) O fim da Arte é a imitação absolutamente exacta?

Se assim fosse, a imitação absolutamente exacta produziria as obras mais belas. Ora, de facto, não é assim. Porque, em primeiro lugar, na escultura, a moldagem é o processo que dá a estampa mais fiel e mais minuciosa do modelo, e, sem dúvida, uma boa moldagem não vale uma boa estátua. — Por outro lado, e num outro

domínio, a fotografia é a arte que, sobre um fundo plano, com linhas e tonalidades, reproduz o mais completamente, e sem erro possível, o contorno e o modelado do objecto que deve imitar. Evidentemente, a fotografia é um auxiliar útil para a pintura; é por vezes manejada com gosto por homens cultos e inteligentes; mas, apesar de tudo, ela não pensa em comparar-se à pintura. — Enfim, para citar um último exemplo, sabem qual seria, se fosse verdade que a imitação exacta constituía o fim supremo da Arte, a melhor tragédia, a melhor comédia, o melhor drama? A estenografia de processos no tribunal criminal: com efeito, ali todas as palavras são reproduzidas.

.....

e A obra de Arte tem por fim manifestar qualquer carácter essencial ou saliente, por consequência qualquer ideia importante, mais nitidamente e mais completamente do que o fazem os objectos reais. Consegue-o pelo emprego de um conjunto de partes ligadas em que, sistematicamente, modifica as relações. Nas três Artes de imitação, escultura, pintura e poesia, estes conjuntos correspondem a objectos reais.

Vê-se, entretanto, ao examinarem-se as diferentes partes desta definição, que a primeira é essencial e que a segunda é acessória. Em qualquer Arte é necessário um conjunto de partes ligadas, que o artista modifica de maneira a manifestar um carácter; mas não é necessário, em qualquer Arte, que este conjunto corresponda a objectos reais; basta que exista. Portanto, se se podem encontrar conjuntos de partes ligadas que não sejam imitadas dos objectos reais, devem existir Artes que não têm a imitação por ponto de partida. É o que acontece, e é assim que aparecem a arquitectura e a música. Na verdade, fora das ligações, das proporções, das dependências orgânicas e morais que as três Artes imitativas copiam, há relações matemáticas que as outras duas, as que nada imitam, combinam.

.....

Mas a música tem um segundo princípio e este novo elemento comunica-lhe uma virtude particular e um alcance extraordinário. Além das suas qualidades matemáticas, o som tem a sua analogia com o grito e, por isso, exprime directamente, com uma precisão, com uma

subtileza e um poder sem rivais, o sofrimento, a alegria, a cólera, a indignação, todas as inquietações e todas as emoções do ser vivo e sensível, até nos pormenores mais imperceptíveis e nos segredos mais recônditos.

.....

(...) Voltemos a uma comparação de que já nos servimos, a de uma obra de Arte e de uma planta, e vejamos em que circunstâncias uma planta ou uma espécie de plantas, a laranjeira, por exemplo, poderia desenvolver-se e reproduzir-se num terreno. Suponhamos que, trazidas pelo vento, lançadas ao acaso, todas as espécies de grãos e de sementes aparecem no terreno; em que condições poderão, as da laranjeira, germinar, transformar-se em árvores, florir, produzir frutos, vergôntes, uma colónia de árvores, e cobrir o solo?

.....

Suponham a existência de condições absolutamente contrárias (...): não só a laranjeira não poderá nascer, mas, ainda, perecerá a maior parte das outras árvores. De todas as sementes conduzidas pelo acaso, uma só vingará, e, então, hão-de ver que só uma espécie perdurará e se propagará, a única que se adapta a estas duras circunstâncias, o pinheiro que irá cobrir os picos desertos, os extensos cabeços rochosos, os declives abruptos, com as suas rígidas colunatas e com as suas amplas vestes de um verde fúnebre (...).

Podem-se, pois, imaginar a temperatura e as circunstâncias físicas a *fazerem uma escolha* entre as diversas espécies de árvores e a deixarem subsistir e propagar-se apenas uma certa espécie, com a exclusão, mais ou menos completa, de todas as outras. A temperatura física actua por eliminações, por supressões, por *selecção natural*. É esta a grande lei com que hoje se explica a origem e a estrutura das várias formas vivas e que se aplica tanto ao moral como ao físico, na história como na botânica e na zoologia, aos talentos e aos caracteres como às plantas e aos animais.

Existe, efectivamente, uma temperatura *moral*, que é o estado geral dos costumes e dos espíritos e que age da mesma maneira que a outra. Ela, em boa verdade, não produz os artistas; os génios e os talentos aparecem como as sementes (...). Porém, destes punhados de sementes (...) nem todos os grãos germinam.

.....

- g Disse-lhes (...) que a obra de Arte é determinada por um conjunto que é o estado geral do espírito e dos costumes ambientes. Podemos, agora, dar mais um passo em frente e designar com exactidão todos os elos da cadeia que liga a causa primária ao seu efeito final. (...) Uma situação geral que dá origem a inclinações e faculdades distintas; um personagem dominante produzido pela predominância destas inclinações e destas faculdades; sons, formas, cores ou palavras, que tornam sensível este personagem ou que agradam às inclinações e às faculdades de que ele é feito, tais são os quatro termos da série. O primeiro arrasta consigo o segundo, que arrasta o terceiro, que por sua vez arrasta o quarto, de maneira tão perfeita que a menor alteração de um dos termos, provocando uma alteração correspondente nos seguintes e revelando uma alteração correspondente nos precedentes, permite descer ou subir de um a outro por intermédio do raciocínio puro. No âmbito em que a posso julgar, esta fórmula nada deixa fora do seu alcance. Se entretanto se inserem entre os seus diversos termos as causas acessórias que intervêm para a modificação dos seus efeitos, se para se interpretar as obras de Arte de um século se tomam em consideração, além das inclinações dominantes do século, o momento particular da Arte e os sentimentos particulares de cada artista, poder-se-á fazer derivar da lei, não só as grandes revoluções e as formas gerais da imaginação humana, mas também as diferenças das escolas nacionais, as variações incessantes dos vários estilos e até os caracteres originais da obra de cada homem superior. A interpretação, uma vez que seja assim conduzida, será completa, pois fará compreender os aspectos comuns que formam as escolas, ao mesmo tempo que os aspectos distintivos que caracterizam os indivíduos.

(Taine — *Da Natureza e Produção da Obra de Arte*, trad. port. de Paulo Braga. Cadernos Inquérito, Lisboa, 1940).

- h Que preferir? E qual o carácter superior: a graça encantadora da felicidade transbordante, a grandeza trágica da energia altiva, ou a profundidade da simpatia inteligente e requintada? Todos correspondem a alguma porção essencial da natureza humana, ou a algum momento essencial do desenvolvimento humano.

Tornar dominante um carácter notável: eis o fim último da obra de arte. Por isso, quanto mais uma obra se aproximar de tal fito, mais perfeita será; por outras palavras, quanto mais exacta e completamente preencher as condições indicadas, mais alto subirá na escala. Duas são as condições; necessário se torna portanto que o carácter seja o mais notável possível e o mais dominante possível.

.....

Que será então um carácter notável, e em primeiro lugar como saber, dados dois caracteres, se um é mais importante que o outro? Com esta pergunta, somos remetidos ao domínio das ciências; porque, neste caso, trata-se dos próprios seres, e o papel das ciências é justamente o de avaliar os caracteres de que os seres se compõem. (...) Há cerca de cem anos que as ciências naturais descobriram a regra de avaliação a que vamos recorrer; é o *princípio da subordinação dos caracteres*; todas as classificações da botânica e da zoologia sobre ele se construíram, e a sua importância foi comprovada por descobertas tão inesperadas como profundas. Numa planta e num animal, reconheceram-se certos caracteres como mais importantes do que outros; são os *menos variáveis*; sendo assim, possuem uma força maior que a dos outros; porque resistem melhor ao ataque de todas as circunstâncias interiores ou exteriores que possam destruí-los ou alterá-los. (...) A conclusão que, no termo dos seus trabalhos, as ciências naturais legam às ciências morais, é a de que os caracteres são mais ou menos importantes, consoante constituem forças maiores ou menores; porque a medida da sua força acha-se na sua resistência ao ataque; porque, desse modo, a sua maior ou menor invariabilidade lhes confere na hierarquia um lugar mais ou menos elevado; porque, enfim, a sua invariabilidade é tanto maior se constituem no ser uma camada mais profunda, e se pertencem, não à configuração deste, mas aos seus elementos.

.....

Há um segundo ponto de vista que deve ter-se em conta na comparação dos caracteres; porque, sendo forças naturais, podem avaliar-se de duas maneiras: pode-se considerar uma força, primeiro em relação às outras,

depois em relação a si mesma. Considerada em relação às outras, é maior quando lhes resiste e as anula. Considerada em relação a si mesma, é maior quando o curso dos seus efeitos a conduz não a anular-se, mas a aumentar. (...) No primeiro caso, (...) descemos às potências elementares que constituem o princípio da natureza, e mostrei-vos o parentesco entre a arte e a ciência. No segundo caso, subiremos (...) às formas superiores que constituem o fim último da natureza, e vereis o parentesco entre a arte e a moral. Considerámos os caracteres consoante são mais ou menos *importantes*; vamos considerá-los consoante são mais ou menos *benéficos*. (...) Assim se estabelece uma segunda escala; a partir dela se classificam os caracteres conforme nos são mais ou menos nocivos ou salutares, pela magnitude da dificuldade ou do auxílio que introduzem na nossa vida, para a destruir ou a conservar.

.....

Tal é a dupla escala segundo a qual se classificam ao mesmo tempo os caracteres das coisas e os valores das obras de arte. Conforme os caracteres são mais importantes ou benéficos, assim ocupam um lugar mais alto e situam num plano superior as obras de arte que os exprimem. — Note-se que importância e benefeitoria são duas faces duma qualidade única, a *força*, considerada ora em relação a outrem, ora em relação a si mesma. (...) São estes os dois pontos de vista mais elevados para considerar a natureza; porque nos fazem voltar os olhos tanto para a sua essência como para a sua direcção. — Pela sua essência, é ela um amontoado de forças brutas, de desigual grandeza, em eterno conflito, mas cuja soma e actividade total se mantém sempre igual. Pela sua direcção, é ela uma série de formas em que a força acumulada tem o privilégio de uma renovação e até de um crescimento contínuo. (...) Compreende-se a superioridade da arte se se atender a que, tomando por objecto a natureza, ora manifesta alguma porção profunda do seu fundo íntimo, ora algum momento superior do seu desenvolvimento.

.....

m Depois de havermos considerado os caracteres em si mesmos, resta-nos examiná-los quando se transportam

para a obra de arte. Não só se torna necessário que em si mesmos possuam o maior valor possível, mas também que, na obra de arte, se tornem tanto quanto possível dominantes. (...) Para isso, claro está, é preciso que todas as partes da obra contribuam para os manifestar. Nenhum elemento deve ficar inactivo ou desviar a atenção para outro lado; tratar-se-ia de uma força empregue a despropósito. Por outras palavras, num quadro, uma estátua, um poema, um edifício, uma sinfonia, todos os efeitos devem ser *convergentes*. O grau desta convergência indica o plano em que a obra se situa, e vereis erguer-se, ao lado das duas primeiras, uma terceira escala para medir o valor das obras de arte.

(Taine — *Philosophie de l'Art*, ed. cit.).

10. A ARTE E A SOCIEDADE, SEGUNDO PLEKHANOFF.

a O problema da relação da arte com a vida social desempenhou sempre um papel muito importante em todas as literaturas que alcançaram determinado grau de desenvolvimento. Este problema geralmente resolvia-se e resolve-se em dois sentidos directamente contraditórios. Uns diziam e dizem: não existe o homem para a coisa, mas sim a coisa para o homem; não é a sociedade que serve o artista, mas o artista quem serve a sociedade; a arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência humana, para o melhoramento da ordem social. Outros negam terminantemente esta concepção. Segundo o seu critério, a arte em si mesma é um fim, e convertê-la num meio para alcançar outras finalidades acessórias, ainda que mais nobres, significa desvalorizar a dignidade da obra artística.

.....

b Qual, pois, destas duas concepções, directamente opostas, sobre o dever da arte, pode ser reconhecida como exacta?

Indo à solução desse problema, é necessário, antes de tudo, compreender que está mal posto. Não deve ser ele examinado, como todos os problemas semelhantes, do ponto de vista do dever. Se os artistas de um determinado país numa determinada época fogem das agita-

ções da vida e do combate, e noutra época, pelo contrário, aspiram àvidamente ao combate e à agitação, inevitavelmente relacionada com eles, tal conduta não provém de que algo estranho lhes ordena determinadas obrigações em determinadas épocas, mas sim de que com uma classe de condições sociais domina-os uma predisposição e, noutras, é diferente. Assim resulta que a consideração justa desta matéria exige que nós não a analisemos do ponto de vista do que deveria ser, mas sim do ponto de vista do que foi e do que é. Por isso, colocamos a questão deste modo: em que condições sociais surge e se fortalece nos artistas, e nas pessoas que se interessam vivamente pela obra artística, a inclinação pela «arte pela arte»?

Quando nos aproximarmos da solução deste problema não nos será difícil resolver outro que está estreitamente relacionado com ele e não menos interessante: quais são as mais importantes condições sociais em que surge e se fortalece, nos artistas e nas pessoas que se preocupam vivamente com a obra artística, a concepção da chamada arte utilitária, quer dizer, a inclinação de conceder às obras artísticas o significado de «juízos sobre os fenómenos da vida»?

c J. S. Turgueneff, que não sentia simpatias pelos defensores da ideia de uma arte utilitária, disse em certa ocasião: «A Vénus de Milo é mais inegável que os princípios de 1789».

E tinha razão. Porém, que quer isto dizer? Precisamente, não aquilo que queria demonstrar J. S. Turgueneff.

No mundo há muitos homens que não só «duvidam» dos princípios de 1789, mas que nem sequer têm deles a mais ligeira noção. Perguntemos ao Hotentote, que não passou pela escola europeia, o que pensa sobre os ditos princípios. Convencer-vos-eis de que nunca ouviu falar deles. Porém, o Hotentote não desconhece unicamente os princípios de 1789; também ignora a Vénus de Milo. E ainda no caso de que chegasse a vê-la «duvidaria» evidentemente dela. Tem um ideal próprio de beleza, cujas reproduções encontramos frequentemente nas obras de antropologia, com o nome de Vénus hotentote.

A Vénus de Milo, indubitavelmente, só entusiasma uma parte dos homens de raça branca. Para estes repre-

senta uma verdade mais inegável que os princípios de 89. Porém, por que razão? Únicamente porque esses princípios exprimem relações que correspondem somente a uma fase determinada do desenvolvimento da raça branca, período em que se afirmava a ordem burguesa em sua luta contra o feudalismo, ao passo que a Vénus de Milo é um ideal tão feminino que corresponde a muitas fases do mesmo desenvolvimento, a muitas, porém, não a todas.

Os Cristãos tinham o seu ideal feminino de beleza. Podemos encontrar um exemplo nas santas bizantinas. É sabido que os adoradores das ditas santas não *concediam nenhuma importância* à Vénus de Milo, nem às Vénus em geral. Qualificavam-nas de diabólicas e destruíam-nas em todos os lugares onde tivessem ocasião de fazê-lo.

Depois veio o período em que os homens de raça branca começaram a gostar de novo das antigas filhas do Diabo. Preparou o dito movimento emancipador dos cidadãos da Europa Ocidental, movimento que precisamente exprimiram, de modo mais evidente, os princípios de 1789.

Por esta razão, embora pese a Turgueneff, podemos afirmar que a Vénus de Milo se tornava tanto mais compreensível para a nova Europa quanto mais maturava entre os seus habitantes a ideia da Declaração dos princípios de 1789. Isto não é um paradoxo; é um facto histórico.

Todo o sentido da história da arte da época do Renascimento, considerado do ponto de vista da compreensão do belo, consiste precisamente em que o ideal monástico do exílio humano vai sendo deslocado gradualmente para um plano secundário e substituído por aquele ideal terreno de cuja aparição foi causa o movimento emancipador das cidades, e cujo desenvolvimento se apoiava nas recordações das antigas «filhas do Diabo».

Já Belinsky, que afirmava, com razão, no último período da sua actividade literária, que «a arte pura, incondicional, ou, como dizem os filósofos, a arte absoluta, nunca existirá em nenhum país», admitia, contudo, que «as produções pictóricas da escola italiana do século XVI se aproximavam até um certo ponto do ideal da arte absoluta, pois são criações de uma época durante

a qual a arte preocupava por completo a parte culta da sociedade e constituía o seu principal interesse». Citava como exemplo a «*Virgem de Rafael*, essa obra-prima da pintura italiana do século XVI, isto é, a chamada *Virgem de São Xisto*, que se encontra no Museu de Dresde».

Compreendiam, porém, as escolas italianas do século XVI o largo processo de luta entre o ideal terreno e o ideal monástico cristão; e por muito excepcional que fosse o interesse que o elemento culto da sociedade do século XVI experimentava pela arte, é indiscutível que as virgens de Rafael constituem uma das mais características expressões artísticas da vitória do ideal terreno sobre o ideal monástico cristão.

Isto pode afirmar-se sem exagero de nenhuma espécie, ainda tratando-se daquelas que todavia foram pintadas no período em que Rafael trabalhava sob a influência do seu mestre Peruggino, onde aparece reflectido nos rostos um sentimento religioso. Através, porém, desse exterior religioso percebe-se uma força tão grande e uma tão grande alegria de vida puramente terrena, que já não tem nada de comum com as pudicas virgens dos mestres bizantinos. As produções dos pintores italianos do século XVI tinham tão pouco de criações de «arte absoluta» como as produções de todos os mestres precedentes, começando por Cimabue e Duccio de Boninsegna.

Nunca existiu tal arte. E se Turgueneff cita a Vénus de Milo como produto de tal arte, é tão-só devido a que ele, como todos os idealistas, se engana e desvirtua o verdadeiro caminho do desenvolvimento estético da humanidade.

O ideal de beleza predominante em determinado tempo, em determinada sociedade ou em determinada classe de uma sociedade, tem a sua raiz, já nas condições biológicas do desenvolvimento do género humano, que criam particularidades de raça, já nas condições históricas do nascimento e da existência desta sociedade ou classe. E precisamente por isto, acontece ser sempre o ideal de beleza muito rico em determinado conteúdo que não é inteiramente absoluto, isto é, incondicional. Quem se torna adorador da «beleza pura», não se autonomiza por isso das condições biológicas, históricas e sociais que determinam o seu gosto estético, mas fecha

os olhos, mais ou menos conscientemente, a tais condições.

(Plekhanoff — *A Arte e a Vida Social*, trad. port. do esp. (*El arte y la vida social*), in *Breve Antologia Filosófica*, III vol. (*Ética, Estética e Metafísica*), organizada por Joel Serrão e Rui Grácio, ed. cit.).

11. A ARTE E O SUBCONSCIENTE, SEGUNDO FREUD.

a Os processos que levam à escolha deste ou daquele objecto são muito complexos e não foram ainda descritos de uma maneira satisfatória. Bastar-nos-á fazer ressaltar o facto de que quando o ciclo infantil, que precede o período de latência dos 5 aos 12 anos, se encontra até certo ponto concluído, o objecto escolhido torna-se quase idêntico ao do prazer bucal do período anterior. Este objecto, se já não é o seio materno, continua todavia a ser sempre a mãe. Dizemos, pois, que esta é o primeiro objecto de amor. Falamos particularmente de amor, quando as tendências psíquicas de instinto sexual vêm ocupar o primeiro plano, ao passo que as exigências corporais ou «sensuais», que constituem a base deste instinto, são recalcadas ou momentaneamente esquecidas. Na época em que a mãe se transforma em objecto de amor, o trabalho psíquico do recalçamento principiou já na criança, trabalho em seguida ao qual uma parte dos seus fins sexuais é subtraída à sua consciência. A esta escolha, que faz da mãe um objecto de amor, liga-se tudo quanto, sob o nome de *complexo de Édipo*, adquiriu grande importância na explicação psicanalítica das nevroses (...).

(Freud — *Introdução à Psicanálise*, trad. port. do francês (*Introduction à la psychanalyse*), in *Breve Antologia Filosófica*, III vol. (*Ética, Estética e Metafísica*), organizada por Joel Serrão e Rui Grácio, ed. cit.).

b Se examinarmos atentamente este quadro (*Santa Ana e a Virgem, de Leonardo da Vinci*), conseguiremos uma repentina compreensão da sua essência. Sômente Leonardo o poderia ter pintado. Acha-se representada nele a síntese da sua história infantil e todos os seus pormenores podem ser explicados pelas impressões mais pessoais da vida de Leonardo. Na casa paterna, encontrou, além de uma boa madrastra, D. Albiera, uma Avó,

Nonna Lucia, mãe de seu pai, que lhe deveria ter prodigalizado todo o terno carinho que as avós sentem pelos netos. Esta circunstância tornou-lhe sem dúvida familiar a representação da infância protegida pela mãe e pela avó. Adquire agora grande importância outro aspecto singular do quadro. Santa Ana, a mãe da Virgem Maria, e avó do Menino Jesus, que já devia ser uma mulher entrada em anos, surge-nos representada com traços juvenis de beleza ainda não emurchecida, apenas mais graves e maduros do que os de sua filha. Leonardo, aqui, concedeu ao Menino Jesus duas mães: a que estende os braços e outra que o contempla amorosamente do segundo plano, e adornou as duas com o sorriso da felicidade maternal. Esta singularidade do quadro não deixou de provocar o assombro dos críticos. Assim, Muther opina que repugnava a Leonardo pintar a velhice com as suas rugas, razão pela qual converteu Santa Ana numa mulher de beleza esplendente. Mas não nos parece que tal teoria possa satisfazer quem quer que seja.

c A infância de Leonardo foi tão singular como este quadro. Teve duas mães: Catalina, a primeira e verdadeira, de cujos braços foi arrancado entre os 3 e os 5 anos, e D. Albiera, mulher de seu pai, foi para ele uma madrastra mais jovem e delicada. (...) A figura maternal mais afastada da criança corresponde, pela sua aparência e situação especial relativa ao menino, à primeira mãe de Leonardo, isto é, a Catalina. Com o sorriso feliz de Santa Ana, o artista quis talvez encobrir e negar a inveja que a infeliz Catalina teria experimentado ao ver-se obrigada a ceder o seu filho à rival nobre, como antes lhe havia cedido o homem amado.

Deste modo teríamos chegado, a partir de outra obra de Leonardo, à confirmação da nossa hipótese de que o sorriso de Gioconda despertou no artista a recordação da mãe dos seus primeiros anos. A partir deste momento, as madonas e os retratos femininos dos pintores italianos mostrarão a humilde inclinação da cabeça e o singular sorriso da pobre camponesa, mãe do magnífico artista florentino.

Leonardo, ao reproduzir no rosto de Mona Lisa o duplo sentido entranhado em tal sorriso, ou seja (segundo as palavras de Pater), a promessa de uma ilimi-

tada ternura e simultaneamente um presságio ameaçador, mais não fez do que permanecer fiel ao conteúdo das suas mais remotas recordações, pois o apaixonado carinho de sua mãe foi-lhe fatal, determinando o seu destino e as privações que haveria de sofrer. A violência das carícias maternas era perfeitamente natural. A pobre mãe abandonada tinha que juntar ao seu amor maternal a recordação da ternura gozada nos seus amores com Ser Piero e o seu desejo de novos gozos eróticos, e via-se impelida não só a compensar-se a si mesma da falta do amado, mas a compensar o menino do pai, acariciando-o também por ele. Deste modo colocou o seu filho, como todas as mães insatisfeitas, no lugar do marido e despojou-o de uma parte da sua virilidade, provocando uma maturação excessivamente precoce do seu erotismo.

(Freud — *Uma Recordação Infantil de Leonardo da Vinci*, trad. port. do esp. (*Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, in *Obras Completas*), in *Breve Antologia Filosófica*, III vol. (*Ética, Estética e Metafísica*), organizada por Joel Serrão e Rui Grácio, ed. cit.).

d

Existe especialmente um caminho de retorno que conduz da fantasia à realidade: a arte. O artista é ao mesmo tempo um introvertido que roça pela nevrose. Animado de impulsos e de tendências extremamente fortes, gostaria de conquistar honras, poderio, riquezas, glória e o amor das mulheres. Mas faltam-lhe os meios para buscar essas satisfações. Eis o motivo por que, como todo o homem insatisfeito, se alheia da realidade e concentra todo o seu interesse, e também a sua libido, nos desejos criados pela sua vida imaginativa, o que pode conduzi-lo facilmente à nevrose. Tornam-se necessárias muitas circunstâncias favoráveis para que o seu desenvolvimento não leve a semelhante resultado; e sabe-se quantos artistas sofrem de uma interrupção parcial da sua actividade devido a nevroses. É possível que a sua constituição comporte uma grande aptidão para a sublimação e uma certa fraqueza para efectuar recalcamientos susceptíveis de decidirem do conflito. Vejamos como reencontra o artista o caminho da realidade. Não será preciso dizer-vos que nem só o artista vive uma vida imaginativa. O domínio intermediário da fantasia goza do favor geral da humanidade, e todos quantos se acham privados de alguma coisa aí vêm procurar compensação e consolo. Mas os profanos só

tiram um prazer limitado dos mananciais da fantasia. O carácter implacável dos seus recalcamientos obriga-os a contentarem-se com raros sonhos acordados, e ainda é preciso que deles se tornem conscientes. Mas o verdadeiro artista pode mais. Sabe em primeiro lugar dar aos seus sonhos acordados uma forma tal, que estes perdem todo o carácter pessoal susceptível de desgostar os estranhos, para se converterem numa fonte de prazer para os outros. Sabe também embelezá-los de maneira a dissimular completamente a sua origem suspeita. Possui além disso o poder de modelar determinados materiais até os tornar na imagem fiel da representação existente na sua fantasia, e o de ligar a essa representação da sua fantasia inconsciente uma quantidade de prazer suficiente para mascarar ou suprimir, pelo menos provisoriamente, os recalcamientos. Quando conseguiu realizar tudo isso, fornece aos outros o meio de auriarem novo refrigério e consolo nas fontes de prazer, tornadas inacessíveis, do próprio inconsciente; torna-se assim credor do reconhecimento e da admiração daqueles, conquistando finalmente *pela* sua fantasia o que anteriormente não existira senão *na* sua fantasia: honras, poderio e amor das mulheres.

(Freud — *Teoria Geral das Neuroses*, in *Introduction à la psychanalyse*, trad. de S. Jankélévitch. Payot, Paris, 1932).

12. A PSICOGÊNESE ARTÍSTICA E OS SISTEMAS DE SINALIZAÇÃO, SEGUNDO PAVLOV.

- a Na fase humana da evolução animal, uma considerável aquisição veio acrescentar-se aos mecanismos da actividade nervosa. No animal, a realidade é sinalizada quase exclusivamente pelas excitações e suas repercussões nos grandes hemisférios, conduzidas directamente às células especiais dos receptores visuais, auditivos e outros, do organismo. O que em nós corresponde às impressões, às sensações e às representações do meio exterior, compreendido como ambiência natural e social, exceptuando-se a linguagem auditiva e visual. Trata-se do primeiro sistema de sinalização da realidade, sistema que é comum a nós e aos animais. Mas a linguagem constitui o nosso segundo sistema de sinalização da realidade, especificamente nosso, e que é o

sinal dos primeiros sinais. As múltiplas excitações por meio da linguagem afastaram-nos, por um lado, da realidade, do que sempre nos devemos lembrar para não deixarmos que se deformem as nossas relações com a realidade. Por outro lado, foi a linguagem que fez de nós os homens que somos, do que não há necessidade de falar aqui. Não restam porém dúvidas de que as leis principais estabelecidas para o funcionamento do primeiro sistema de sinalização devem reger o trabalho do segundo, visto que se trata do mesmo tecido nervoso.

.....

b (...) Passemos agora à seguinte questão. Quando analisámos diversas doenças nervosas na clínica neurológica, cheguei à conclusão de que existem duas nevroses especificamente humanas: a histeria e a psicastenia. Liguei essa conclusão ao facto de o homem representar dois tipos de actividade nervosa superior: o tipo artístico, que se aproxima do tipo de actividade nervosa do animal, com o qual mostra analogias, e como ele percebe o mundo exterior sob a forma de impressões, por intermédio dos receptores directos; e um outro tipo, o tipo intelectual, em que predomina o segundo sistema de sinalização. O cérebro humano compõe-se afinal do cérebro animal e da porção humana que se refere à linguagem, embora no homem viesse a prevalecer o segundo sistema de sinalização. É lícito admitir-se porém que, em certas circunstâncias desfavoráveis de enfraquecimento do sistema nervoso, aquela divisão filogenética do cérebro pode fazer-se sentir de novo, a ponto de certos indivíduos se servirem principalmente do seu primeiro sistema de sinalização e de outros se servirem principalmente do seu segundo sistema, ocasionando uma separação em naturezas artísticas e naturezas puramente intellectuais e abstractas.

Quando esta divergência atinge um elevado grau, mercê de circunstâncias particularmente desfavoráveis, verifica-se uma manifestação doentia da complexa actividade nervosa superior humana. Por outras palavras, encontramos-nos perante artistas exagerados e pensadores exagerados, o que é do domínio da patologia. Os primeiros são os histéricos, os segundos os psicasténicos.

.....

c Pus-me a questão de saber a que corresponderia isto nos animais. Entre os animais não pode haver psicas-ténicos, visto não possuírem segundo sistema de sinalização. No homem, em última análise, todas as relações complexas passaram já ao domínio do segundo sistema de sinalização. Entre nós elaborou-se um pensamento não concreto mas verbal. O segundo sistema de sinalização tornou-se o regulador mais constante e mais antigo das relações vitais. Nada disso acontece nos animais. Neles, toda a actividade nervosa superior, mesmo nas suas manifestações supremas, se inclui unicamente no primeiro sistema de sinalização. No homem, o segundo sistema de sinalização influi sobre o primeiro sistema e sobre a camada subcortical de duas maneiras. Em primeiro lugar, como factor de inibição, nele tão desenvolvido, e quase ausente no subcórtex (pode-se pensar igualmente que a inibição é menos desenvolvida no primeiro sistema de sinalização); em segundo lugar, age também de maneira positiva conforme a lei da indução. Dado que, em nós, a actividade está concentrada na região da linguagem, segundo sistema de sinalização, a sua indução deve agir sobre o primeiro sistema e sobre o subcórtex.

Nos animais não existem relações semelhantes. Mas pode acontecer que o processo de inibição seja fraco no primeiro sistema de sinalização, neles situado imediatamente acima do subcórtex. No animal, sendo o primeiro sistema de sinalização também o regulador do subcórtex, pode produzir-se algo de análogo ao que se verifica nos histéricos. Se, num animal, o processo de inibição é fraco no primeiro sistema de sinalização, a camada subcortical entra em efervescência e a sua actividade deixa de responder à acção dos excitantes externos. Por consequência, também nos animais se pode verificar algo de semelhante à histeria. No homem, efectua-se portanto uma pressão do segundo sistema de sinalização sobre o primeiro e sobre a camada subcortical; nos animais, efectua-se uma pressão do primeiro sistema de sinalização sobre a camada subcortical. No fundo, é a mesma coisa. Só que no segundo caso a origem da inibição será simples, ao passo que no primeiro é dupla (...).

(Pavlov — *Œuvres Choiesies*, Editions en Langues Etrangères, Moscovo, 1954).

13. A NOÇÃO DE OBJECTO ARTÍSTICO EM ALAIN.

a (...) A arte não tem de modo algum por finalidade exprimir uma ideia, mas sim, muito pelo contrário, fazer surgir pelos meios do ofício, por meios impostos, uma ideia que o espírito pelos seus próprios meios nunca poderia formar. Esta natureza conforme ao espírito, mas que primeiro é natureza e natureza se mantém, é o milagre da arte.

(Alain — *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, Gallimard, Paris, 1931).

b Se tivesse de ocupar-me da arte, insistiria nisto: que a arte é uma maneira de realizar, não uma maneira de pensar. Esta característica é a mais evidente de todas, e a mais esquecida. Porque acontece muitas vezes discutir-se o plano de uma obra e considerar o que o artista se propôs, para estabelecer uma comparação com o que realizou. É decerto não existe obra sem projecto; mas o que na obra é obra de arte depende apenas da execução e só na execução se revela ao artista. Há-de chegar-se a compreender que não existem bons assuntos para o romancista. O romance pode também ser excelente nos passos vulgares. Com certeza que se impõe um assunto, para que o espírito se mantenha tranquilo e poupe ao artista os reparos da crítica. Mas, tomada esta precaução, nada é ainda belo. É preciso começar a escrever de maneira a que uma palavra atraia outra, e não de maneira a que uma ideia atraia outra. No que acontecem acasos, e que não andam muito longe do trocadilho. Se no poema são as rimas que comandam, pode-se bem dizer que na prosa procuramos, pelo contrário, evitar os ecos e as consonâncias, o que aliás pressupõe que se lhes presta atenção; e por vezes essas ligeiras mudanças de rumo orientam o desenvolvimento duma maneira imprevista. Deve-se prosseguir? Deve-se voltar atrás? É neste ponto que se exerce o juízo do escritor, que, de facto, só tem lugar durante a execução. Mas nem tudo é acaso, porque há entre as palavras outras afinidades que não as de som; há as filiações, as metáforas ocultas, as ligações confirmadas já pelos autores ou pelo uso comum. No estado de inspiração próprio da prosa, as palavras correm adiante, esperam, propõem-se; quando recusadas, voltam a aparecer.

É decerto nenhum projecto pode ter em conta esta escolta de palavras; uma tal torrente pressupõe que se escreva, e o que fica escrito concorre em muito para cristalizar o que virá a seguir. O paradoxo da arte da prosa reside no facto de que, escrevendo-se segundo a ideia, facilmente se cai no estilo insípido; ao passo que, anuindo a seguir as palavras mesmas e tudo o que a língua propõe, se chega algumas vezes a realçar a própria ideia, que então sai outra e novinha em folha de um movimento natural. Esta concordância é que constitui propriamente o belo. O belo é um género do verídico, mas que escapa àqueles que procuram o verídico.

O exemplo da prosa é talvez o mais difficil. A pintura encontra-se no pólo oposto. Porque o belo, na pintura, em nada depende do assunto. Uma natureza morta arbitrariamente escolhida pode ser bela, por exemplo um cachimbo, um copo, um livro, um lenço. E, ao inverso, a mais bela mulher do mundo pode dar lugar a um mau retrato. É que a acção do pintor é o único trabalho possível para o pintor. Enquanto não tiver tentado, enquanto não tiver aplicado uma mancha de cor, o seu pensamento exerce-se no vazio e a sua imaginação engana-o com um não-ser sempre prometedor. Pelo contrário, sobre a pincelada o juízo exerce-se imediatamente, e o retrato forma-se a partir duma célula de cor. Bem ou mal, porque este método pode conduzir ao sombrio, ao escuro, ou ao brilhante falho de naturalidade; mas no dia em que o que se queria realizar se encontra superado pelo que se realizou, então surge o belo.

A música cerra-nos ainda de mais perto, porque as regras da fuga e do cânone são de todo incapazes de originar o belo. O que na música é belo é uma bâtega admirável e imprevista, que não vem das regras nem do projecto, mas da execução real, no fundo, do canto real que enfim encontrou passagem, e, fisiològicamente, o que realiza um acordo maravilhoso do sentimento e da expressão. No belo tudo é portanto espontâneo e ao mesmo tempo escolhido, mediante uma acção real que sempre toma a dianteira.

Quase nem vale a pena citar o poeta, visto ser ele quem mais evidentemente realiza a sua natureza morta, quer dizer, para quem tudo será beleza, desde que seja a ressonância da língua a realizar ao mesmo tempo o verso, o retrato e a ideia. E, ao inverso, o frio poema didáctico será aquele onde se torna claro que a ideia,

o retrato e o verso vão contra a natureza e conseguem fazê-la calar. Trata-se então apenas de ciência, ciência da língua, ciência de observação, ciência de versificador. Pelo que atrás fica dito, a inspiração é um género de acção que ilumina o espírito. A arte, finalmente, uma acção que produz pensamento. Por exemplo, a rima produz pensamento, o expediente do canteiro produz pensamento. A ogiva é bela quando é realizada antes de ser procurada; depois, e como projecto, perde quase tudo, e por fim tudo. Toda a cópia é feia em virtude do motivo oculto de que nela a acção se subordina absolutamente à ideia. Forte paradoxo o de um Corot copiado, e indiscernível ou quase do verdadeiro, mas que não é belo, não pode sê-lo, não deve sê-lo. Apenas direi que é didáctico, e que isso está impresso na própria matéria.

(Alain — *A Acção, Fonte do Belo*, in *Propos*, ed. cit.).

c Ora todas as obras de arte, ligeiras ou fortes, possuem o carácter comum de serem eminentemente objectos, querendo eu significar com isto que se apresentam bem firmes e como necessárias, sem nenhuma alteração concebível, afirmativas por si mesmas, enfim. Um tal carácter torna-se assaz evidente nas obras que são coisas, sobretudo na architectura, capaz de sustentar o ornato, a estatuária e a pintura. Mas existe também determinação e ordem inflexível na poesia e na música, sequer numa simples narrativa, desde que se lhe respeite severamente a forma e até ao pormenor; essa repetição religiosa tem já de si qualquer coisa de estético, e as crianças sabem-no bem. Talvez que o canto das aves não tenha por si mesmo um carácter estético à falta de uma determinação rigorosa e de uma repetição regulada; apenas se torna estético se o contemplador o junta ao grande jogo das forças primaveris, o que lhe confere valor de objecto.

Necessário se torna, pois, que uma obra de arte seja realizada, terminada e sólida. E isto até ao pormenor (...). Digamos que nenhuma concepção é a obra. E aproveito o ensejo para acautelhar todo o artista de que perde o seu tempo a procurar entre os simples possíveis qual será o mais belo, porque nenhum possível é belo; só o real é belo. Começai por realizar, e julgai em seguida. Tal é a primeira condição de toda a arte, como se infere do próprio parentesco entre as palavras artista e arte-

são; mas uma reflexão aturada sobre a natureza da imaginação conduz com muito maior segurança a esta importante ideia, segundo a qual toda a meditação sem objecto real é necessariamente estéril. Pensa a tua obra, sem dúvida; mas só se pensa o que existe: portanto realiza a tua obra.

(Alain — *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris, 1920).

14. POLO CIENTIFICO E POLO LIRICO, SEGUNDO PIUS SERVIEN.

a Se, com espirito científico, indagarmos «que poderia ser a estética?», a primeira resposta seria esta: far-se-ão trabalhos neste domínio, como se realizam por exemplo nas ciências naturais. Estudar-se-ão certas coisas da natureza. Mas quais? Sem grande precisão poderemos responder que num curso de ciências naturais devemos encontrar plantas, animais; e, num curso de estética, quadros, sonatas, poemas. Se pretendermos alongar-nos um pouco mais por esta via, procurar-se-á determinar qual possa ser este novo domínio de investigações. São coisas da natureza, que se distinguiram das outras por uma certa escolha, uma certa selecção, que é necessário definir bem. Com efeito, o que importa, não é conhecer esta ou aquela coisa; mas possuir o crivo que permita distinguir as coisas da natureza que são do domínio da nossa ciência das que lhes não dizem respeito.

Se conseguirmos determinar quais são os objectos do nosso estudo, da nossa ciência, resta fazer uma ideia do género de trabalhos que nos permitiriam conhecê-los melhor. Estudá-los-emos como se fossem objecto de matemática, ou de física, ou de biologia? Se fosse possível responder, por exemplo, que o modo válido de estudar esse domínio de fenómenos, que o nosso crivo acaba de separar, seria o próprio da matemática, teríamos uma resposta muito elucidativa; porque sabemos muito bem, desde há milénios, como devemos proceder na geometria. Mas se as coisas separadas por meio do nosso crivo, o domínio do estudo da «estética», não se adaptam completamente, ou não se adaptam em conjunto, aos métodos usuais numa outra ciência, na matemática por exemplo, convirá descobrir os métodos convenientes ao nosso domínio.

Eis as questões que formulei, e às quais tentei responder. Mas, no fundo, isto implica um temperamento científico, e habituado às ciências; que realize seriamente trabalhos neste domínio. Ora, os homens de ciência nunca abordavam este assunto para trabalhar nele seriamente; aproximavam-se dele por deleite, como se visitassem um museu ou escutassem um quarteto; ou para nele abordar alguma questão completamente local, por exemplo, para examinar a autenticidade de uma tela antiga por meio dos raios X. Quanto às pessoas que consagraram as suas horas de trabalho a este domínio «estético», não eram pessoas de temperamento e de formação científica; eram artistas, filósofos; e os seus caminhos estão afastados dos que aos sábios se afiguram os únicos eficazes.

A traços largos, eis o caminho a seguir. É preciso conhecer, e não em segunda mão, esses elementos fundamentais da nossa investigação: poesia, música, pintura, ciência. Por exemplo, é preciso conhecer a pintura como pintor, e a ciência como sábio, para ser bom trabalhador em estética. Se assim não for, falar-se-á dela como um puro filósofo falaria da Central de Gennevilliers, ou elaboraria os planos de uma fábrica atômica.

Podemos agora formular o primeiro problema: o estudo do crivo que, no seio dos fenómenos naturais, separa os fenómenos que denominaremos estéticos: os que um quadro, um poema, exemplificam. Mas trata-se, não de apreender um a um exemplos talvez divergentes, mas de aperceber o campo estético na sua unidade, de reconhecer os seus elementos por entre os fenómenos naturais.

Uma vez reconhecidas as jazidas a explorar, trata-se em seguida de fabricar os utensílios que permitirão o trabalho; ou de ver se é possível, e como, aproveitar para esse efeito certos utensílios já reconhecidos como válidos noutras ciências. Isto ilumina com uma nova luz essas próprias ciências, e pode levantar em seu proveito problemas que elas tinham deixado na sombra.

E a necessidade de contemplar desse modo poesia, música, pintura, ciência, não como os diferentes estabelecimentos e curiosidades duma excursão em autocarro «Paris by night», ou o que o Baedeker vos ensina a visitar se dispões de oito dias para passar numa cidade; mas como os traços, ainda velados de sombra, de uma face sobre-humana; este discurso do método lírico deve despertar necessariamente no nosso espírito todo o seu

poder de universalidade, essa beleza de uma inteligência que se não quer agrilhoadada e munida de antolhos, como se nisso consistisse a conquista e o resultado dos grandes progressos da ciência, e que devêssemos esquecer de futuro os Vinci, os Leibniz, os Young, os Poincaré, ou encará-los como peças de museu de uma civilização desaparecida.

Se há progresso da inteligência, e não apenas torre de Babel que se eleva, com o espírito cada vez mais perturbado, para as suas últimas pedras de urânio, é esse espírito dos Vinci que importa intensificar ainda. Certas sínteses, como a estética, apenas são possíveis nessas altas temperaturas; senão, serão apenas os falsos vapores dourados que arrefecem nas retortas desesperadas dos alquimistas.

(Pius Servien — *Estética*, trad. port., in *Breve Antologia Filosófica*. III vol. (*Ética, Estética e Metafísica*), organizada por Joel Serrão e Rui Grácio, ed. cit.).

- b Demonstrei já que no seio da linguagem existem dois domínios que se opõem pelas suas propriedades e a que chamei Linguagem das ciências e Linguagem lírica. Só no primeiro existem frases equivalentes, em que uma possa ser substituída por outra. Indica-se por exemplo a mesma coisa dizendo «junto três e dois» ou «adiciono quatro a um».

Trata-se de uma propriedade fundamental da Linguagem das ciências, que se não encontra no outro domínio da linguagem, a Linguagem lírica.

(...) Há palavras que pertencem estritamente à Linguagem lírica; por exemplo, amor, poesia, justiça. Em vão tentaremos uma definição, isto é, em vão procuraremos uma frase equivalente. Não menos vão será dedicar um livro inteiro a definir a poesia (as frases em Linguagem das ciências nada teriam a ver com o assunto; as frases em Linguagem lírica não poderiam servir para uma definição).

- c Vejamos o método que já indiquei para vencer a transcendência existente entre estes dois domínios da lin-

guagem, opostos pelas suas propriedades. Imaginemos dois personagens simbólicos: um seria o físico exclusivo, que nada entendesse além da linguagem das ciências; outro, o poeta exclusivo, que nada entendesse além da linguagem lírica.

Suponhamos que os nossos dois personagens simbólicos sejam, um, Verlaine, o outro, Poincaré. O primeiro faz a sua escolha dos textos e retém aqueles que considera como «poesia»: escolhe-os com o sentimento mais profundo e mais sincero (e não tendo precisamente em nenhuma conta os critérios da linguagem das ciências: regras do verso, eficiência, etc.). Poincaré recebe das mãos de Verlaine estes dois grupos de textos: os escolhidos como «poesia» e os «rejeitados». Verifica se os primeiros não possuirão todos uma certa propriedade, exprimível em linguagem das ciências (e que os outros não possuiriam).

Este método é evidentemente válido para todas as artes: entre os objectos reunidos, por exemplo, como coisas de «poesia», poderiam figurar, ao lado de obras de Mozart e de Ronsard, obras de Botticelli.

Sob a diversidade infinita de obras e de instrumentos musicais, apercebemos um problema essencial de linguagem. (...) O utensílio de madeira encurvada, polida e envernizada; as tripas secas que vibram sob o arco enresinado; o caderno de produção desta pequena fábrica de vibrações de ar: tudo isto pode ser formulado em «Linguagem das ciências».

Mas tudo isto não tem sentido algum, nunca teria nascido e ser-nos-ia radicalmente incompreensível, se não dispuséssemos do outro domínio da linguagem, aquele a que pertencem as palavras como a palavra beleza. Poder-se-ia dizer que é preciso anexar este novo domínio de racionalidade, para que os problemas estéticos se tornem resolvíveis.

O problema da arte, assim posto, aparece como um problema de fronteiras. A arte é uma fusão profunda desses dois domínios: um, próprio do físico e do matemático; o outro, próprio do poeta.

Trata-se de delimitar essa fronteira entre ambos os domínios da linguagem, através de todos os problemas da arte que a nós se põem.

Um problema de arte, bem posto, é um enunciado em termos de linguagem que satisfaçam a condição de se perceber com nitidez a linha de separação entre o domínio em Linguagem das ciências e o domínio em Linguagem lírica.

.....

d A filosofia tem implicitamente admitido até agora que todas as frases da linguagem total admitem equivalentes; por outras palavras: que a operação chamada definição, a qual consiste em substituir uma frase por outra, é legítima para todos os casos da linguagem total. Pouco mais ou menos, toda a metafísica implica esse postulado, que, em particular, se encontra na base dos esforços estéticos fundados sobre esta ou aquela definição da beleza. Por mim, tenho como falso esse postulado; e demonstrei, pelo contrário, que o domínio das frases equivalentes, ou seja o da Linguagem das ciências, constitui apenas uma parte restrita da linguagem total.

A este domínio restrito oponho eu, com efeito, na linguagem total, um outro pólo, onde se não encontram já as propriedades do primeiro, mas propriedades inteiramente contrárias; chamo a este novo pólo a Linguagem lírica.

.....

Portanto o primeiro problema é o de saber reconhecer os factos estéticos, de os escolher. Trata-se também de um primeiro problema de classificação: escolher, dentre os fenómenos da natureza, os fenómenos estéticos. Em seguida trata-se de saber classificar os próprios fenómenos, estudando a escolha que opera esta classificação.

O segundo problema, uma vez escolhidos os factos estéticos, consiste em determinar o que deles faremos.

.....

O método geral que enunciei, e que aproxima quanto possível a estética das ciências, faz surgir o que em esté-

tica constitui o fenómeno elementar: a escolha lírica efectuada por um eleitor único. (...) O problema do observador constitui uma segunda fase do método geral: uma vez reunidos tais conjuntos, descobrir o seu carácter comum, exprimível em «linguagem das ciências».

O fenómeno elementar é este: uma vez obtido um conjunto, por meio de uma escolha elementar, pôr em evidência esse elemento em linguagem das ciências que o caracterize.

Quanto aos conjuntos obtidos por escolhas mais complexas, dão-nos eles maiores probabilidades de descobrir alguma lei simples, alguma propriedade significativa, se soubermos nitidamente de que escolha resulta um certo conjunto.

(Pius Servien — *Esthétique*, ed. cit.).

que constitui o fundamento elementar da geometria. Estes
elementos são os pontos, linhas e planos. O problema do
observador consiste em determinar se os dados (pontos,
linhas e planos) são realmente descobertos e seu caráter
essencial experimental em qualquer das situações.

O fundamento elementar é este: não há objeto em
contato por fora de um espaço elementar, por um
lado, e não há objeto em contato com o elemento que
está fora.

Quanto aos conceitos obtidos por meio de uma con-
strução, isto não é um fator probatório de descoberta
porque os simples dados experimentais significativos se
constituem fundamentalmente de que se trata resulta em certo
espírito.

Este é o espírito da descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

objeto que não é um objeto de descoberta, isto é, a descoberta de um

Índice

PREFACIO	9
INTRODUÇÃO	13
O PROBLEMA DA NECESSIDADE	27
O PROBLEMA DA VALIDADE	49
O PROBLEMA DA IRREDUTABILIDADE	77
CONCLUSÃO	99
APÊNDICE	103
1 — A concepção platónico-socrática do belo	103
2 — A arte e o belo, segundo Aristóteles	111
3 — A arte e o belo, segundo Lessing	114
4 — O belo para Diderot	119
5 — O belo para Kant	124
6 — O belo para Schiller	129
7 — O belo para Hegel	131
8 — O belo para Schopenhauer	136
9 — A arte e o belo, segundo Taine	139
10 — A arte e a sociedade, segundo Plekanoff	147
11 — A arte e o subconsciente, segundo Freud	151
12 — A psicogénese artística e os sistemas de sinalização, segundo Pavlov	154
13 — A noção de objecto artístico em Alain	157
14 — Pólo científico e pólo lírico, segundo Pius Servien	160

Este livro foi composto
e impresso na Sociedade
Industrial Gráfica, para
Publicações Europa-Amé-
rica, Lda., e concluiu-se
em Fevereiro de 1958.

Condições de venda da

Colecção SABER

Para os leitores fieis desta Colecção estabelecem-se condições especiais que muito beneficiam os assinantes já inscritos ou os que venham a inscrever-se.

ASSINATURAS (da série corrente):

Modalidade I — Série de 2 volumes: **25\$00** (em vez de 30\$00), sem outros encargos.

Modalidade II — Série de 6 volumes: **70\$00** (em vez de 90\$00), sem outros encargos.

As assinaturas são pagas adiantadamente: a cobrança faz-se contra a entrega do 1.º volume da série assinada.

- 1 — Os volumes da *Colecção SABER* que nos forem pedidos não são onerados com as despesas de porte e cobrança.
- 2 — Enviamos os volumes contra-reembolso para qualquer ponto do país.

Venda avulso da série corrente: 15\$00

Os volumes da Série Especial têm preços variáveis

Enviamos o nosso catálogo geral de edições e distribuições a quem o solicitar

coleção SABER

VOLUMES PUBLICADOS

- 1 - *História das Técnicas*, por Pierre Ducassé
- 2 - *História do Cinema*, por Lo Duca
- 3 - *A Grafologia*, por Herbert Hertz, (2.ª edição)
- 4 - *Os Sonhos*, por Jean Lhermitte
- 5 - *As Origens da Burguesia*, por Régine Perzoud
- 6 - *A Batalha dos Trusts*, por Henry Peyret
- 7 - *História da Literatura Portuguesa*, por António José Saraiva (4.ª edição)
- 8 - *Do Átomo à Estrela*, por Pierre Rousseau
- 9 - *História do Teatro*, por Robert Pignarre
- 10 - *As Grandes Correntes da Filosofia*, por Pierre Ducassé
- 11 - *Os Regimes Alimentares*, por P. Chêne
- 12 - *A Gênese da Humanidade*, por C. Arambourg (2.ª edição)
- 13 - *As Étapes da Geografia*, por René Clozier
- 14 - *História da Velocidade*, por Pierre Rousseau
- 15 - *A Policia Científica*, por Léon Lerich
- 16 - *As Grandes Doutrinas Económicas*, por Arthur Taylor
- 17 - *Pasteur e os Micróbios*, por Albert Delaunay
- 18 - *O Ocultismo Perante a Ciência*, por Marcel Boll
- 19 - *Contabilidade*, por Jean Fourastié
- 20 - *A Adolescência*, por Maurice Debease
- 21 - *Fernão Lopes*, por António José Saraiva
- 22 - *A Vontade*, por Paul Foulquié
- 23 - *A Canção Popular Portuguesa*, por Fernando Lopes Graça
- 24 - *A Inteligência*, por Gaston Viaud
- 25 - *A Revolução Francesa*, por Paul Nicollet
- 26 - *A Hereditariedade Humana*, por Jean Rostand
- 27 - *A Arte de Pintar*, por Tristan Klingsor
- 28 - *Discursos Parlamentares*, por Almeida Garrett
- 29 - *A Origem das Espécies*, por Émile Guyénot
- 30 - *O Voo no Espaço Cósmico*, por A. Sternfeld
- 31 - *A Inquisição Portuguesa*, por António José Saraiva (2.ª edição)
- 32 - *O Mundo dos Ultra-Sons*, por V. Koudriavtsev
- 33 - *Lutas Sociais na Roma Antiga*, por Leon Bloch
- 34 - *Albert Einstein*, por Leopold Infeld
- 35 - *O Embrião e a Evolução dos Vertebrados*, por G. F. Saccarão
- 36 - *Iniciação Estética*, por João José Cochofel

Série Especial:

- 1 SE - *As Étapes da Matemática*, por Marcel Boll
- 2 SE - *A Revolução Industrial*, por T. S. Ashton
- 3 SE - *Electricidade e Electrónica*, por Marcel Clieques
- 4 SE - *Iniciação Lógica*, por Vieira de Almeida
- 5 SE - *Nuno Gonçalves*, por Adriano de Gusmão
- 6 SE - *Brasil*, por Maurice Le Lanou

Cada volume 15\$00

Os volumes da série especial têm preços diversos

À venda em Portugal e no Brasil

25\$00 | hi

A PALETA E O MUNDO

por

MÁRIO DIONÍSIO

Não tendo querido escrever mais uma história ou mais um tratado, Mário Dionísio, poeta, ensaísta e crítico justamente considerado, debate com o leitor em A PALETA E O MUNDO, num diálogo franco e aliciante, os mais complexos e controvertidos problemas da arte dos nossos dias. O livro é escrito para todos aqueles que se chocam com a pintura moderna em particular, e de um modo geral com a arte do nosso tempo, mas que se não recusam a compreendê-la.

A obra consta de 2 volumes, constituindo um conjunto de mais de 1.000 páginas, com cerca de 550 reproduções, em extra-texto, impressas pelo processo de rotogravura e 24 tricromias.

A PALETA E O MUNDO de Mário Dionísio é a maior e mais documentada obra, impressa em Portugal e da autoria de um escritor português, sobre os problemas da Arte Contemporânea.

coleção SABER

VOLUMES PUBLICADOS

- 1 — *História das Técnicas*, por Pierre Ducassé
- 2 — *História do Cinema*, por Lo Duca
- 3 — *A Grafologia*, por Herbert Hertz. (2.ª edição)
- 4 — *Os Sonhos*, por Jean Lhermitte
- 5 — *As Origens da Burguesia*, por Régine Pernoud
- 6 — *A Batalha dos Trusts*, por Henry Peyret
- 7 — *História da Literatura Portuguesa*, por António José Saraiva (4.ª edição)
- 8 — *Do Átomo à Estrela*, por Pierre Rousseau
- 9 — *História do Teatro*, por Robert Pignarre
- 10 — *As Grandes Correntes da Filosofia*, por Pierre Ducassé
- 11 — *Os Regimes Alimentares*, por P. Chêne
- 12 — *A Gênese da Humanidade*, por C. Arambourg (2.ª edição)
- 13 — *As Étapes da Geografia*, por René Clozier
- 14 — *História da Velocidade*, por Pierre Rousseau
- 15 — *A Policia Científica*, por Léon Lerich
- 16 — *As Grandes Doutrinas Económicas*, por Arthur Taylor
- 17 — *Pasteur e os Micróbios*, por Albert Delaunay
- 18 — *O Ocultismo perante a Ciência*, por Marcel Boll
- 19 — *Contabilidade*, por Jean Fourastié
- 20 — *A Adolescência*, por Maurice Debeane
- 21 — *Fernão Lopes*, por António José Saraiva
- 22 — *A Vontade*, por Paul Foulquié
- 23 — *A Canção Popular Portuguesa*, por Fernando Lopes Graça
- 24 — *A Inteligência*, por Gaston Vlaud
- 25 — *A Revolução Francesa*, por Paul Nicollet
- 26 — *A Hereditariedade Humana*, por Jean Rostand
- 27 — *A Arte de Pintar*, por Tristan Klingsor
- 28 — *Discursos Parlamentares*, por Almeida Garrett
- 29 — *A Origem das Espécies*, por Émile Guyénot
- 30 — *O Voo no Espaço Cósmico*, por A. Sternfeld
- 31 — *A Inquisição Portuguesa*, por António José Saraiva (2.ª edição)
- 32 — *O Mundo dos Ultra-Sons*, por V. Koudriavtsev
- 33 — *Lutas Sociais na Roma Antiga*, por Leon Bloch
- 34 — *Albert Einstein*, por Leopold Infeld
- 35 — *O Embrião e a Evolução dos Vertebrados*, por G. F. Saccarão
- 36 — *Iniciação Estética*, por João José Cochofel

Série Especial:

- 1 SE — *As Étapes da Matemática*, por Marcel Boll
- 2 SE — *A Revolução Industrial*, por T. S. Ashton
- 3 SE — *Electricidade e Electrónica*, por Marcel Clieques
- 4 SE — *Iniciação Lógica*, por Vieles de Almeida
- 5 SE — *Nuno Gonçalves*, por Adriano de Gusmão
- 6 SE — *Brasil*, por Maurice Le Lanou

Cada volume 15\$00

Os volumes da série especial têm preços diversos

A venda em Portugal e no Brasil 25\$00

Shi